红楼梦魅力探秘

周思源 著

文化艺术出版社

红楼梦魅力探秘

周思源 著

文化藝術出版社

（京）新登字140号

红楼梦魅力探秘

周思源 著

*

文化艺术出版社出版

（北京前海西街17号）

新华书店北京发行所经销

北京华昌印刷厂印刷

*

开本850×1168毫米 1/32 印张9.25 字数217,000

1994年5月北京第1版 1994年5月北京第1次印刷

印数0,001—1,000册

ISBN 7-5039-1290-1/Z·52

定 价：8.00元

序

近几年来，思源兄在许多学术刊物上陆续发表研究《红楼梦》的论文，我作为他当年求学时代的同窗，又是《红楼梦》的同好，这些论文常常有幸在发表前就拜读一过。

这次思源兄即将出版他的红学专著《红楼梦魅力探秘》，我读了原稿后，很受启发，写下我所受到的教益，聊以充作本书的序。

《红楼梦》虽然只是一部古典小说，但却是一部十分奇特的小说，甚至可以说是我们整个华夏文化的结晶。紧跟着它的问世，文人雅士"案头必有一本《红楼梦》"，"以不知此者为不韵"，出现了"开谈不说《红楼梦》，读尽诗书是枉然"的风靡状况。于是，论"红"遂成为一门专学——红学。

八九十年代，红学又形成了一次高潮，无论是卷进红学领域的研究人员，还是出版的红学著作，都为前代所不能相比。故有红学为当代两大显学之一的戏称。

在诸多的红学论著中，有时代背景的考察，有作者曹雪芹生平家世的考索，有版本和成书过程的考辨，有书中涉及名物、制度的考据，当然最大量的是思想、艺术的评论和研究。而且各个方面都有各自的建树。

这两年，这种热门的状况，或者说在论著的数量上，有所减杀，但是，在研究的深度和广度上，又似乎有了新的进展。仅就思想、艺术的研究来说，以往多从文学批评和诠释的角度立论，即研究《红楼梦》写了些什么。这当然不可或缺，而且有不少很

有分量的佳作。但是，从创作的角度，即研究《红楼梦》为什么这样写，却是个少有问津者的课题。思源兄的这部《红楼梦魅力探秘》正好在这个课题上作出了可喜的成绩，所以，读起来便有一种耳目一新的感受。

这当然只是我个人读后的体会，是否如我所说，读者自会作出各自的判断。

林 冠 夫

一九九四年四月十五日

迟识红楼，误堕红海

（自　序）

我很早就接触《红楼梦》，但很迟才认识《红楼梦》。现在回想起来，之所以事隔三十年才重新发现《红楼梦》，恐怕就是因为接触太早之故。

五十年代初我跨入初中大门不久，便囫囵吞枣地将《红楼梦》扫了一遍。当时使我更感兴趣的是《三国演义》、《水浒传》，甚至是《三侠五义》之类。进入复旦大学中文系的第二年，我在“大跃进”的锣鼓声中被分入文学专业现代文学专门化。其时正批判“厚古薄今”，又忙于拣废铁、盖新楼、割水稻、批判“修正主义”文艺理论，因此当小高炉熄火之后，同学们纷纷从当时新落成的堪称全国大学之最的图书馆狼吞虎咽地饕餮各种书籍，以找回失去的时光。我也一样，但就是没有再读《红楼梦》。因为我觉得主要情节、人物都还记得。看过了，就以为懂了。

直到七十年代末，我和另一个年轻人应一位戏剧界的前辈之邀，共同将《红楼梦》改编成电视连续剧时，我才开始认真重读。读后的第一个收获就是，至少我的才能根本无法完成这个任务。又听说当时好几位名家也都在改编，于是此事便不了了之。

但从此便有一个问题一直梦魇般地萦绕于我心中：为什么《红楼梦》这么经得起反复阅读、长期研究？其无与伦比的巨大艺术魅力究竟是怎样形成的？不过当时我并没有将它作为一个红学

问题来研究，而是作为一个美学问题在思考。我之所以对这个问题特别感兴趣，还有一个重要原因，就是希望通过这一研究能对当今小说创作，主要是长篇创作起一点推动作用。

长篇小说通常被认为是反映一个国家，一个民族，一个时代文学水平高低的重要标志。世界各国最重要的文学奖，如瑞典的诺贝尔文学奖、前苏联的列宁文学奖等，主要评奖体裁也都是长篇小说。在我国文学艺术空前繁荣的这十几年里，长篇小说创作也得到了前所未有的大丰收：1977年出版57部，1980年突破百部大关，1985年又翻了一番，1986年竟多达317部。而1949—1976年间出版长篇小说最多的1959年才出了32部。据统计，1977—1986年的十年中共出版长篇小说1413部。① 时至今日，总数恐怕已超过三千。在这数以千计的作品中，究竟能有多少部称得上是思想上艺术上均属上乘的呢？三届茅盾文学奖获奖小说共16部，进入复选的还有大约40多部，加上其他一些得到读者与批评家公认的佳作，总数约有100部，约占百分之三左右，应当说已相当可观。它反映了十几年来我国文学创作上长足的进步。无论是在题材的拓宽，主题的开掘，内蕴的丰厚，还是在手法的多样，艺术思维的多向，艺术典型的多彩、生动与深刻，小说语言的提炼与革新等方面，都取得了突破性的进展。我认为，这十几年来长篇小说创作无论是总体成就、单部水平，还是艺术典型的数量与质量，都已超过了三十年代和五六十年代。

但是当我们从文学研究而非一般阅读的角度来审视这些卷帙浩繁的作品时，总不免有些感叹：我们至今似乎还很难找到几部小说经得起多次的品味式精读和反复的解剖式研究。有些作品初读

---

① 据孙武臣《长篇小说发展论》附录，其中有少数为重版书，有的多卷本分几次出算几部。

时印象不错，亦颇有几处激动人心，但读第二遍时就兴味大减，甚至有的被认为是非常优秀的“史诗性”作品，当评论的高潮退落之后，连有的评论家自己也感到赠之有愧，因为其中并没有很多经得起反复研究和令人经久回味的东西。有的虽然体制宏大，涉及到重大历史事件和众多历史人物，但写得粗糙冗长，令人望而生畏，难以终卷，更不敢重读。有的在当时确为上乘之作，各种赞美与荣誉受之无愧，但时过三年五载，人们忽然发现，原来的那座高峰其实不过是登山旅途中一座较高的山峰而已。当人们在山下时看到它那高耸云天的身影，其实只是它的相对高度较高。而当人们置身高处，便会发现它的绝对高度并不很高。也就是说，有的作品由于当时在题材、主题等方面用他人所未用，言他人所未言，具有某些创造和突破。这些在当时具有很高的相对价值。但从作品的结构章法、情节安排、细节运用、典型塑造、语言提炼，乃至主题的深人开掘等方面来看，都还不尽人意。因而作品的总体绝对价值并不很高。当这些题材、主题或写法为人们所习用甚至已超过它时，即人们已登上比这座山更高的山巅，那时它的相对高度就大大降低，甚至已在“一览众山小”之列，主要是具有文学史意义了。这样的相对价值高而绝对价值不高或不很高的现象，古今中外文学史上屡见不鲜。事实上许多文学作品千百年来人们争相传诵，历久不衰，正因为其绝对价值高。相反，有的作品当初曾轰动于一时，后来却几乎湮没无闻，只为少数研究家所知。也有的作品当时并无很大影响，但由于其绝对价值高，终于为后人发现并得以肯定和广为流传。当今长篇小说所缺乏的就是绝对价值很高的精品。

正像航空发展史上二十世纪四十年代，由于螺旋式改为喷气式突破了音障，促使飞机制造发生了一场革命一样，当代我国长篇小说创作也面临着突破自己的“音障”。如果认识并跨越了这一障碍，那么长篇小说创作乃至整个文学创作都将跃上一个高高的

新台阶，小说精品，真正经得起时光磨洗的史诗性杰作，就会源源出现。

这个“音障”就是大大提高文学作品的浓度。

于是我就写了一篇题为《论红楼梦的浓度》①的论文。其时正值电视连续剧《红楼梦》播映，我边读小说边看电视，又想到了一些问题，写了几篇文章。一九九〇年春夏之交，北京电影制片厂在新摄制的六部八集艺术巨片《红楼梦》全部公映前，邀请部分首都评论家、红学家及报刊记者约三十人，举行了三天的看片、座谈。我的老同学、红学家丁维忠（了淦）是影片顾问之一，经他介绍，我也应邀与会。第三天下午我发言时，北影老厂长汪洋大概看出大家都不认识我，而我是丁维忠介绍来的，便在我自报家门时大声说了一句：“红学家！”那时我总共才发表了三篇红学论文，仅两万五千字，连红学会会员都不是，所以我慌忙声明：“不敢当，不敢当！我不是红学家。在红学上，我只能算是夹了个‘塞’的‘夹’。”但是过了几天，一家有影响的报纸在头版发了一条消息，报导了这次活动，在与会的“首都红学家”中将我的名字列入。我看了啼笑皆非。因为我不仅确实不是红学家，而且到那时为止我从未想过要成为红学家。当时我的研究重点也不在此。我有三位中学或大学老同学都是货真价实的红学家，我还曾开玩笑地对他们说：“你们干吗非去挤那座独木桥？”这下好了，我也被挤到了桥头，而且没有了退路。让报纸一登就更麻烦了，想不当都不行了，别说对不起汪洋和记者的错爱，还有可能被人误以为是招摇撞骗呢。这红学文章我是非往下写不可了。

我就这样，迟识红楼，误堕红海。既已落水，便身不由己，唯有奋力朝彼岸游去而已。但由于种种原因，到一九九三年底，我发表

① 《红楼梦学刊》1988年第3辑。

的红学论文也仅十一篇，十万字而已，中心就是想探究一下《红楼梦》的艺术魅力之谜。后来，就以这十一块砖为基础，盖了这间聊以栖身的小屋。同时也为有志于从创作论的角度研究《红楼梦》的道友、同好，提供一个歇脚、喝水的地方。

在本书即将出版之际，我想借此机会对在我治红路上鼓勉、支持和督促过我的朋友们致以最诚挚深切的谢意。没有这些热情的手就不会有今天这些成果。我的多数论文下笔前都征求过老同学、红学家丁维忠或林冠夫的意见，他们认为有新意我才撰写。去年应冠夫之约写了一本《〈红楼梦〉与清代文字狱》，这才鼓起余勇，趁热打铁，写作此书。这次他又拨冗为我作序。我的红学论文多数发表于《红楼梦学刊》，若无编辑们多年的扶持，很难设想我会在这条路上走下去。我尤其要感谢冯其庸先生。虽然四十年前我在江苏省无锡市一中求学时，就听二中的文友们谈起过他们这位语文老师的学问和调京教大学之事，我自己来京也已三十多个春秋，但至今尚无缘拜谒先生。冯先生百忙中为我这个素昧平生的后学题写书名，使我深为感动。我还要感谢文化艺术出版社的同志们，是他们不辞辛劳和高效率的工作，才使拙作得以迅速问世。

周思源

一九九四年三月十二日

于北京语言学院三间屋

目　录

绪　论

说不尽的《红楼梦》

《红楼梦》[1]的艺术魅力实在太巨大了。过目者无不怦然心动，感情激荡。因此在《石头记》诞生之初——说得更准确些是还在创作过程中，就已经赢得最初的几位读者的高度评价。甲戌本脂批赞其"开卷一篇立意，真打破历来小说窠臼"，"为千古未闻之奇文"。（一回）曹雪芹去世不久，带脂批的抄本便渐渐传开，人们争相传抄。"好事者每传抄一部，置庙市中，昂其值得数十金，可谓不径而走矣。"（程伟元：程甲本《红楼梦》卷首）程伟元、高鹗在乾隆五十七（1792）为程乙本所作的《引言》中写道："是书前八十回，藏书家抄录传阅几三十年矣。"今传乾隆时期的《石头记》抄本，尚多达十一种，即己卯本、庚辰本、甲戌本、《红楼梦稿》本、蒙古王府本、戚蓼生序本、南京图书馆藏本、梦觉主人序本、舒元炜本、郑振铎藏本、前列宁格勒藏本等。加上近人见过今已遗失的南京靖应鹍藏本和程甲本前八十回的底本，共有十三种之多。一些民国初年铅印上千的书如今已仅存孤本或踪迹难觅。而《石头记》抄本历二百年竟尚传或知十三种，便可见当年抄本之众，流传之广了。待程甲本和程乙本以木活字于乾隆五十六年（1791）与翌年先后刊印后，立即在社会上引起巨大反响。乾隆

[1] 本书所说之《红楼梦》除特别标注者外，均指曹雪芹创作之《石头记》前八十回，版本为中国艺术研究院红楼梦研究所校注的人民文学出版社1982年版。

时人裕瑞在其《枣窗闲笔》写道，一时“纸贵京都，雅俗共赏”。（转引自一粟《古典文学研究资料汇编·红楼梦卷》）西清《桦叶述闻》云：“《红楼梦》始出，家置一编。”（《红楼梦卷·邓之诚〈骨董琐记〉》）由于刊刻后售价大大降低，各地书坊竞相翻刻，因而这部艺术巨著迅速进入清贫文人和寻常百姓家。“嘉庆初年，此书始盛行。嗣后遍于海内，家家喜阅，处处争购。”（《红楼梦卷·梦痴学人〈梦痴说梦〉》）尤其是文人学士之家，此书几为必备之物。到后来见面不谈红楼，便似乎有失高雅博学了。“故《京师竹枝词》有云：‘开口不谈《红楼梦》，此公缺典正糊涂。’”（同前）憧憬爱情自由婚姻自主和美满，试图冲破封建礼教的束缚，这是许多作品早已反复表现过的主题。但是《红楼梦》将爱情写得如此高尚、真挚、执著、纯洁、热烈，因而特别能深深地打动被封建礼教的绳索紧紧捆绑着的青年男女的心。尤其是受神权、政权、族权、夫权压迫最甚，在爱情上最没有自由的女性，更为贾宝玉的一片痴情所激动。刊于道光元年的乐钧《耳食录》记载了一个动人的故事，有一个姑娘“从其兄案头搜得《红楼梦》，废寝食读之。读至佳处，往往辍卷冥想，继之以泪。复自前读之，反复数十百遍。卒未尝终卷，乃病矣。父母觉之，急取书付火。女子乃呼曰：‘奈何焚宝玉、黛玉？’自是笑啼失常，言语无伦次，梦寐之间未尝不呼宝玉也。延巫医杂治，百弗效。一夕瞪视床头灯，连语曰：‘宝玉宝玉在此耶！’遂饮泣而瞑”。（《红楼梦卷》）“乾嘉时期对《红楼梦》留下诗词的颇多女性，特别是青年寡妇。”（同上书《编辑说明》）显然是与《红楼梦》的颂女、悼红主旨及其无与伦比的艺术魅力分不开的。刊于嘉庆年间的陈镛《樗散轩丛谈》，记述常州有一个书生“贪看《红楼梦》，每到入情处，必掩卷冥想，或发声长叹，或挥泪悲啼，寝食并废，匝月间连看七遍，遂致神思恍惚，心血耗尽而死”。（同上书）因而清人杨懋建在《梦华琐簿》

中奉《红楼梦》为“天地间不可无一，不能有二”之作。杨恩寿《词余丛话》说它是“小说中无上上品”。（均同上书）光绪年间人汪大可甚至说：“《红楼梦》以前无情书，《红楼梦》以后无情书……，《红楼梦》之前未有作者，《红楼》之后无敢作者，非无作者，作者不能脱《红楼》窠臼耳。”（《红楼梦卷·泪珠缘书后》）《红楼梦》在情感上如此强烈地震撼人们的心弦，自然不能为封建卫道士们所容。梁恭辰说：“《红楼梦》一书，诲淫之甚者也。”（《红楼梦卷·北东园笔录》）因而各地官府明令禁毁各种“淫词艳赋”时，《红楼梦》总是名列前排。但时代毕竟在前进，当时的清廷已没有力量像康、雍、乾三朝那样用大兴文字狱的办法禁书了。禁书的结果往往促进了被禁书的流行，对好书来说尤其如此。当时禁《红楼梦》毫无效果，从下述事中可见一斑：同治年间人黄钧宰记述他于某年腊月路过南京，借寓某寺十八日，夜间常与和尚为山煮茗清谈。为山书房有一套精致的《红楼梦》。黄钧宰感慨道：“余意其必将掩藏，而举止殊无愧色。雪芹作此，原与天下能作和尚者读，不与凡夫俗子读也。能读《红楼》乃是真和尚；读《红楼》而见人能不掩藏，乃是绝好和尚。”（《红楼梦卷·金壶浪墨》）不仅是方外之人公开读《红楼》，就是奉令严行查禁的总督衙门，也有人悄悄将《红楼梦》夹在堆满大半桌子的《御批通鉴》之中，引得别人大笑道：“督署亦有私盐耶？”（《红楼梦卷·能静居日记》）因此除极少数道学先生外，人们均置禁令于不顾，从而使那些封建卫道者们痛心疾首。嘉庆朝曾历任礼、吏、兵部尚书，加太子太保的玉麟，在嘉庆十二年（1807）任安徽学政时，“曾经出示严禁，而力量不能及远，徒唤奈何！”（《红楼梦卷·北东园笔录》）

纵观清代乾嘉以降凡一百五十年，除清末有个别人主要从索隐的角度说“《红楼梦》可谓之政治小说”，（《红楼梦卷·清

稗类钞·著述类》）和个别人主要是王国维从美学意义上认识外，不论是赞美还是诋毁，绝大部分人都是从情感层面着眼的，而忽略了其他层面的丰富内涵。不过清代已有人注意到《红楼梦》内容博大精深，有许多含义隐藏于语言文字之外，非一时便能深刻理解其“指归”。但他们相信总有一天人们会真正认识《红楼梦》的伟大价值。紫琅山人道：“作者洋洋洒洒千万言，一往天下后世之知者愚者，口之耳之目之，而其隐寓于语言文字之中，以待默会于语言文字之外者，又逆料天下后世必有人焉，能得其指归之所在。笑我罪我，皆所弗计，而书不尽言，言不尽意，譬诸黄钟宝鼎，与土鼓瓦缶颠倒于富而贫、贵而贱之家，玩弄于妇孺之手，或数世或十百世，而终有识者出也。”（《红楼梦卷·妙复轩评石头记序》）

进入二十世纪以来，尤其是五十年代以后，对《红楼梦》之“识”有了很大的进展。特别是由于毛泽东对《红楼梦》的情有独钟，在五十年代与七十年代，亲自发动了两次大规模的“评红”活动，后来其内容与影响已远远超出了《红楼梦》的范围。这两次“评红”的政治目的、历史作用究竟如何，暂且不论，但在空前普及《红楼梦》上是毋庸置疑的，对《红楼梦》研究和以往相比，有些方面——主要是从社会层面之“识”大大深入了，而其他方面有的很少触及，有的甚至倒退了。

真正大规模地从美学（艺术、创作、文化、哲学、语言等）层面去“识”《红楼梦》，并有越来越多的人正在接近“得其指归之所在”，是在一九七七年以后，红学研究开始了一个最新也是最大的高潮，学术意义上的《红楼梦》研究这才正式大规模开始进行。这个新时期的主要标志是：

出版了以庚辰本为底本，以其他各种脂评抄本为主要参校本，以程本及其他早期刻本为参考本，从而集各版本之长的新版《红楼梦》。此书校勘精细，注释详备，对普及《红楼梦》和推动红学

研究，起了巨大的作用。

成立了由文化部领导的中国艺术研究院红楼梦研究所。一部小说成立一个国家级研究所，在中国固然是首次，在世界上也闻所未闻。该所成立之初，包括笔者在内的不少人，都对是否有必要单为一部书成立一个研究所表示怀疑。后来的事实证明，正是通过红学所这个核心，以红楼梦学刊编委会和中国红楼梦学会理事会等为外围，将全国的红学家和红学研究者、爱好者团结了起来，做了大量的工作。新版《红楼梦》和至今已出版五十多辑发表论文上千篇的《红楼梦学刊》及《红楼梦大辞典》等大工程，都是该所主持的。中国社会科学院文学研究所也是红学家集中的地方，他们编辑的《红楼梦研究集刊》在经费严重短缺的情况下也出版了十多辑。许多其他报刊，尤其是一些大学学报，也都发表了许多红学论文。全国性的红楼梦学术研讨会举行了7次，国际性红学研讨会举行了2次。红学真正成为一门国际性显学，成了汉学的重要一支。

这些丰硕成果，自然都是红学队伍迅速壮大、素质不断提高的结果。中国红楼梦学会会员虽仅数百人，一些省市红学会会员人数也不太多，但实际上许多语言文学工作者，特别是大学中文系教师，都兼作红学研究。有的，如著名作家王蒙，论文连篇，颇多独到之见，还出了专著。笔者所在的北京语言学院来华留学生二系（现代汉语专业），有教师110人，其中中文系出身的约90人，在正式刊物上发表过红学论文或有专著的就有7人。

最主要的是，随着国家实行改革开放政策和思想解放运动的不断深入，妨碍红学研究的绳索一一被挣脱，条条框框迅速被打破。人们不仅能以实事求是的态度对待红学史，充分吸收二百多年来红学研究的一切积极成果，而且能以新的思维方式、观念、范畴、语言来重识《红楼梦》。精神分析、原型批评、统计批评、解构主义批评等新的艺术批评方法被引入红学，使人们发现了《红楼

梦》中的许多新天地。在我看来，这十几年来红学研究的成就超过了前二百年的总和，我们现在比以往任何时候都更接近曹雪芹，更了解《红楼梦》。其中最大的发现就是，我们终于认识到，《红楼梦》中还有许许多多的宝藏有待我们去发现！

迄今为止，没有任何一部中国小说像《红楼梦》一样进行了如此广泛、深入的研究。因为大部分小说都经不起深入研究，有一些甚至不值得研究，只能作为某种文学现象被提及或被“等等”进去。只有极少数优秀小说成为传世之作，其中的佼佼者如《水浒传》、《三国演义》等才经得起反复深入的研究。但没有任何优秀作品像《红楼梦》这样经得起如此长期的反复的精细的解剖式研究，引起这么多争论，至今还有这么多歧见。古代的不去说它，仅二十世纪二十年代以来红学界影响较大的争论，据刘梦溪《红学》① 统计，就多达十七次。第一次是1921年胡适发表《红楼梦考证》，批评索隐派代表人物之一、《石头记索隐》的作者蔡元培以及蔡的反驳。一位是“五四”新文化运动大将、北大名教授，一位是曾任南京临时政府教育总长、时任北大校长，因而此争格外引人注目。第十七次是指1986年两位海外著名学者唐德刚和夏志清关于《红楼梦》乃至中国古代白话小说的评价高低之争。其他十五次既包括《红楼梦》著作权、地点、曹雪芹卒年以及关于《废艺斋画稿》、“佚诗”与曹雪芹画像的真伪之争，也包括1954年开始毛泽东亲自过问引起的那场大讨论。这类争论近几年并没有停息，而是讨论得更为深入。我故意用“讨论”而不用“争论”，实在是因为我们这一代和上一代也许还包括部分下一代人，已经被以往超学术的争论弄得精疲力竭。那种在非正常环境中高度发育的二元对立思维，那种将“争”变成“斗”，“斗”就要“你死我

---

① 文化艺术出版社1990年第1版。

活”的做法，如今已成为历史。政治环境与学术气氛都大为改善，人们变得更有教养，使不同意见真正成为一种心平气和的学术讨论，而不是唯我独尊、咄咄逼人的批评。因而“争”的色彩淡薄了。其实《红楼梦学刊》和不断出现的其他论著，从主题、主线到人物都还在争。只是现在大家好像都不大愿意将自己的论著针对谁。于是便你说你的，我说我的。1990年又有人提出著作权的问题，①由于有影响的《新华文摘》月刊等摘登，一时颇引人注目。但这次红学界似乎无意一争，反应并不热烈。倒是1992年7月在北京东郊通县张家湾镇发现刻有“曹公諱霑墓　壬午”字样的墓石（也有人称墓碑）一事，引起了红学界内外的轰动，一些红学家纷纷前往观察、踏勘，著文论述其价值与真伪。以至当年十月在扬州召开的1992年中国国际红楼梦学术研讨会上也成了一个热门话题。墓石真伪之争方兴未艾，圈外人士和一般读者中也有不少人对此饶有兴趣。这也从一个侧面反映出《红楼梦》惊人的艺术魅力。因此人们才会对作者的墓葬、卒年表现出如此强烈的兴趣。

《红楼梦》是一座多金属共生的富矿，里面可以提炼出来的东西太多了，至今我们还远远没有完全认识它。以至于有人感叹：“曹雪芹创作《红楼梦》，十年辛苦不寻常。但他在这部巨著中写了一些什么故事，至今还没有完全搞清楚。”②《红楼梦》大俗大雅。说它大俗，只要有初中文化程度就能看明白，并爱不释手；说它大雅，是它包含的内容太广博，太深邃，要真正读懂它，需要很高的文化修养和丰富的人生经历与情感体验。《红楼梦》中有许多内容与细节，非专家、学者，不能解其“谜”，非过来人不能知其

① 赵国栋：《〈红楼梦〉作者新考》，《河南大学学报》1990年第2期，《新华文摘》1990年第7期。

② 《红楼梦学刊》1992年第4辑133页。

味。《红楼梦》的一大魅力就在于，它能随着读者文化修养的提高，年龄阅历的增长，使你不断有所发现。你会感到读每一遍都在走近曹雪芹，都在深入而又决不是穷尽《红楼梦》。不仅普通读者如此，即使是著名红学家也不例外。周汝昌先生1988年6月在北京语言学院语文系的一次演讲中说，《红楼梦》看了多少遍，几十年了才恍然大悟"沁芳"二字的深层暗示意义。他在一九八四年为《红楼梦艺术管探》① 所作的序中说："我们的《红楼梦》是一部中华民族的文化结晶，里面包孕千汇万状，极其丰富，我们必须从这种无价之宝的异样财富中去挖掘，去洗剔，去发现不计其数的隋珠和璧，它们具备着令世界人民目瞪口呆的东方奇辉，中华的异彩——用这个来丰富全世界的文艺宝库（包括形式上的、方法上的、理论上的、美学观上的……诸多方面）。"

红学家们对《红楼梦》酷爱，推崇备至，这是很容易理解的。但是如果没有广大普通读者对《红楼梦》的热爱和支持，红学研究就不可能持续地保持旺盛的态势，也会像某些其他名著那样，最后只剩下很少一些专家在继续研究。值得大书一笔的是，《红楼梦》轻松地顶住了——也许根本就没有顶，因为不需要顶——通俗文学对严肃文学的冲击。在严肃文学出版极不景气、每况愈下的情况下，《红楼梦》的销售依然看好。笔者有两套人民文学出版社1982年版的《红楼梦》，一套是同年湖北第一次印刷的，印数是000,001—435,000，另一套是1987年北京第11次印刷的，印数是1,810,001—1,910,000。如果将全国各地分别印刷数加起来，那将多么惊人！这岂不是有力地证明《红楼梦》超凡的艺术魅力吗？

世界上有一些伟大作家、作品被人们长期研究，专著、论文汗牛充栋，成为显学。如莎士比亚、歌德、巴尔扎克、塞万提斯、但丁、

---

① 杜景华著，中州古籍出版社1987年第1版。

托尔斯泰、鲁迅等的研究都是。但他们作品很多，有的还有论文、日记等，至少主要作品是完整的。像曹雪芹这样，一部只剩下全部书稿不到四分之三，在他身后近三十年才正式刊印的《石头记》，竟被历史悠久、文化灿烂、文学欣赏水平极高、世界人口最多的中国热热闹闹地研究了二百多年，并发展成为一门国际性的红学，这个现象太不寻常。值得注意的是，中国文人口味较高，历来有一些比较挑剔的批评家。即使在大兴文字狱与广行钳口术的年代，不敢见于文字、言论，腹诽总是奈何他不得的。一旦星移斗转，柳暗花明，腹诽便会刊行于世。但是无论多么苛细的批评家——除了极少数毁之为"淫书"的封建道学家以外，因为他们不是文学家——无不对《红楼梦》赞不绝口。而且更有意思的是，尽管经过如此长期特别是近四十年来的多次解剖式研究，但至今几乎所有主要问题、主要人物都尚无定论。这种情况在世界上是独一无二的。它充分表明：以单部作品而言，《红楼梦》的艺术魅力是世界超一流的！

《红楼梦》中有许多谜语，光在回目中便有两处提到"谜"，可见"谜"在《红楼梦》中不同寻常的地位："听曲文宝玉悟禅机，制灯谜贾政悲谶语"；（二十二回）"芦雪庵争联即景诗，暖香坞雅制春灯谜"。（五十回）这两回共有灯谜十四首，其中不少立意高远，构思奇巧，理趣共富，作用特殊，颇足玩味。《红楼梦》中还有许许多多不是普通谜语的"谜"。有的形制稍小，有迹可寻，如太虚幻境中的红楼梦十二支曲，金陵十二钗判词，千红一窟茶，万艳同杯酒，贾府四艳之名等。有的则多处出现，甚至贯穿全书；或虽为细节，但无迹可求；或因后三十回迷失，前面仅见尾部的一鳞一爪。总之，从主题、主线、结构、情节、细节、结局到地点等等，都有许多说不清、猜不透的东西。这种"说不清"如果出现在一般作品上，常常是因为作家才力不逮，疏漏模糊所致，乃创作之

大忌。但在《红楼梦》却是曹雪芹有意为之。说不清实乃说不尽，这正是《红楼梦》超凡魅力之所在。因而我认为，在这数不清的大的小的或明或暗的“谜”中，最大的谜就是：为什么《红楼梦》会产生如此巨大而持久的艺术魅力？其秘密何在？

第一章

无尽魅力来自于高浓度

《红楼梦》艺术魅力无穷无尽经久不衰的秘密，从现象学的角度考察，一言以蔽之，就在于其艺术上的高浓度。

文学作品的广度和深度，早已为作家、评论家、研究家和教授们所重视。它们和近几年出现的“力度”都是人们衡量作品价值的几把主要尺子。但文学作品的浓度问题似乎迄今尚未引起人们的注意。尽管已经有一些评论家涉及韵味、浓缩性等问题，但还没有人将作品的艺术浓度作为一个重要的美学范畴专门提出来加以阐释和论证，还没有认识到，不从艺术浓度去考察文学作品不仅是不全面的，而且不是高层次的。有的作品有如色香味俱佳的醇醪，饮时其味无穷，饮后久久萦怀。有的恰如一杯嘉茗，虽再三冲沏，仍香高味长，依然值得慢啜细品。有的则如一杯白水，虽可解一时之渴，却饮后便忘。至于那些或情节虚假漏洞百出，或篇幅冗长语言粗陋，或千人一面百人一腔等不堪卒读之作，则自然更是等而下之，连白水都不如了。这便是作品浓度不同之故，人们常说“有的作品水分太多”，就是指作品总量中可读成分少、经读比重小，即浓度低。因此文学作品的浓度就是作品艺术地反映或表现生活及作家对生活的认识与情感体验的质与量，在单位篇幅、单位形象、单位形象体系中所占的比重。作品的广度、深度、力度都是从作品反映、表现生活的范围和认识的深浅或对生活开掘的着力程度而言，主要着眼于作品的思想内容方面。而文学作品的浓度则不然，

它不仅包括对思想内容方面的要求，而且包括对作品艺术水平的要求。它是对作品整体性综合评价的尺度，其实质是整个作品从内容到形式的提炼问题。将文学作品的浓度问题作为一个美学范畴提出来进行深入研究，具有巨大的实用价值和理论价值。借鉴《红楼梦》的创作经验，具有特别重要的现实意义。《红楼梦》是一部高浓度的艺术巨著。我们从创作论的角度来研究《红楼梦》的浓度问题，不仅会推动红学研究的深入，而且将有助于当代长篇小说精品的诞生。

一、经得起反复咀嚼的“味”，是《红楼梦》高浓度的主要表现

《红楼梦》无论是整体还是无数局部，都经得起反复咀嚼，具有多次欣赏、反复回味、深入研究的价值。作品的情节、细节、主题、含意、人物个性、写作手法和语言、风格，都特别有味。这种味，并非由于情节特别离奇曲折，主要也不是写作方法别出心裁，更非是堆砌词藻乱掉书袋取胜。而是整个作品的各个局部都极其精彩，充满情趣，饱含韵味，具有经得起反复思考的内容和独特的艺术风格，即具备特别能经久拨动读者心弦的巨大艺术魅力。正如脂批所言，《红楼梦》是“触处成趣”，“处处情趣”的“极趣之文”，“如人饮醇酒，不期然而已醉矣”。①

在中国古今所有的作品中，《红楼梦》无疑是研究最多争议最烈的一部。甚至二百余年来，它究竟是一部怎样的小说这个最重要也是最基本的问题，也尚无定论。或曰爱情悲剧，或曰以爱情悲剧为主的社会悲剧，或曰政治历史小说……不一而足。之所以仁者

① 分别见庚辰本第18回、蒙古王府本第42回、庚辰本第66回、戚本第41回。

见仁智者见智，除了人们审美评价的视角差别、尺度短长、需要各异之外，主要还在于《红楼梦》本身的内容博大精深，其无与伦比的内涵的深邃和外延的广大。因而任何以简单的几个字来概括它的尝试都难免失之于偏。它包含着某一类却又并不仅仅属于某一类。

曹雪芹在《红楼梦》中满怀悲愤地写出了一大群青年男女在贾府这个封建大家庭中被扼杀的不幸遭遇。少男少女们对人性的自然流露与基本追求，同封建大家庭的道德伦理规范犹如两个大小悬殊的板块，迎头相撞。封建家族在毁灭美好情感的同时加速了自身腐朽败落的过程，而青年男女们对爱情与自由的追求，则不停猛烈冲击着本已千疮百孔的封建宗法制度与道德规范的堤坝。它们同步发展，凶猛撞击，直到同步毁灭。这一宏大的总体构思和两位一体的情节扭结方式，其所提供的时代信息、社会信息和人际关系信息，远远超过一般的爱情悲剧。而它对众多人物情感深层冲突的揭示所产生的巨大人格力量，又远远超过一般的政治历史小说。这些繁复宏富的信息交错映照，使《红楼梦》变得特别厚藏富集，更加绚烂多彩，其内涵的宏阔深邃大大超过篇幅相当的其他作品。常常是其一个情节乃至一个细节所包含的信息，就涵盖了当时的某一普遍现象，突出了某个或某类人物的典型性格与此时此地的独特心态。而曹雪芹在《红楼梦》中广泛运用的虚实结合、留有空白、启发读者联想的写作手法，又大大增加了作品潜在的信息量。让读者在细节、双关、暗示和各种充满余味的提示及蛛丝马迹中，自己去细细体察、对照、拼接、串连联想与发挥。从而使读者由完全被动的接受者或旁观者变成具有某种主动权的艺术创造活动的参预者或合作者。使阅读活动由单向流动变为双向流动。读者本人由于从单纯地接受信息变为部分地补充信息，参预意识不断增强，因而当一个个空白被填补、理解的同时，读者与作品、人物、作家的认同心理也在潜滋暗长，愉悦感和满足感自然是

不言而喻的了。有时，只有具备相当的文学、历史、哲学、社会修养，才能见出其本身以外的延伸意义。一般读者读一两遍自然就难以准确、完整、深刻地把握。而在深入阅读体会愈多之后，"入之愈深，其进愈难，而其见愈奇"① 之感便油然而生。这种浓郁的味，即巨大的艺术魅力，正是深深地植根于其无比宏富的信息量之中。

小说的成就当然首先表现在人物形象的塑造上。《红楼梦》的味不仅表现为其单位形象的生动性与深刻性，即高度的典型性，而且还在于它构筑了一个空前的庞大形象体系。《红楼梦》中数以百计的人物犹如一座巨大的星系。宝玉、黛玉、宝钗、凤姐等几个主要人物宛若光彩夺目的恒星，他们周围各有数目不等的一些行星（如贾琏之于凤姐），每颗行星旁又旋转着一些大小不一的卫星（如鲍二家的之于贾琏）。每一颗星都有各自的分量和位置，按一定的轨道运行，闪烁着独特的光彩。它们互相吸引，交相辉映，自转着的同时又公转着，从而使整个星系发出璀璨耀眼的光辉。在这个庞大星系中，任何一颗星的运动都必将影响它周围另外一些星星的轨迹变化，而所有星星的运动又都受到整个星系引力（即小说总体构思）的摆布。这种将人物置于人物关系"引力场"的写法，节省了许多笔墨，却使人物的情感更加丰富厚实，色彩更加多样，性格更立体化，形象更加饱满。这是《红楼梦》在人物形象塑造上的一大创举。因而不仅宝黛钗凤等主要人物个性鲜明独特，均可单独设传，即便是戏相对较少的贾母、王夫人、邢夫人、政、赦、珍、琏、蟠和晴、袭、鸳、平等也都成为突出的典型，值得为之专论。这样，《红楼梦》人物形象的价值就不能只从其本身的活动中去评估，也不能只从与其关系密切的几个人中去考察，而必须

① 王安石《游褒禅山记》。

将它置于整个星系运行中，从其轨迹变化和相互引力的作用上方能真正见出其分量来。例如迎春房中的小丫头莲花儿就是一个典型的卫星式小人物。她的戏可说少而又少，但在六十一回大闹小厨房中却写得有声有色，富有光彩。如果就情节本身来看，莲花儿那种仗势欺人、说话尖刻、行事泼辣和给人使眼药却又带着一身稚气的个性，已经活龙活现。而如果将她置于《红楼梦》的人物星系运行图中，就不难发现，莲花儿的个性不仅反射着司棋个性的某些光亮，而且生动地表现出贾府这个封建大家庭乃至整个封建制度下等级观念的森严，及其如何无所不在地毒害着人们的心灵。即使莲花儿这样一个稚气未褪的小丫头也无法摆脱封建等级观念引力的巨大作用。这样，莲花儿性格中的厉害成分就带有了多层次的反射与延伸意义，具有了普遍的社会性，即具有典型意义。这种深层的内涵使人物形象变得更有嚼头。像这样的卫星式小人物在《红楼梦》中比比皆是。他们虽然戏不多，却都有各自闪光的局部。他们犹如肉眼刚能看到的五等星，虽然光亮微弱，然而正是这些群星的映衬，那些恒星、行星才显得更加明亮辉煌，才使得整个《红楼梦》的形象天幕变得如此灿烂繁丰，令人感到有无限情趣和数不清的奥秘。

任何优秀的小说都必定能给读者以一定的启迪。《红楼梦》之所以能在众多的古典文学作品中一枝独秀，魅力超群，还在于它以价值取向的独创性为读者提供了多侧面多层次的独特启迪。它所提出的问题具有超越时代与空间的意义，能启发读者永恒的思考。整个《红楼梦》的价值取向始终笼罩着一层薄薄的纱幕，给人以扑朔迷离之感。曹雪芹的这种故作障眼之法，除了避祸之外，至少在客观上大大增添了《红楼梦》主题的复杂性，使人虽掩卷三思而感意犹未尽。

有人认为《红楼梦》的价值取向是环境造成了人的危机，是

“一代不如一代”。其实，环境与人的矛盾是普遍而永恒的现象，环境造成人的危机或者说人与恶劣环境（社会的或自然的）的斗争是一个最常见的主题。中国古典文学艺术特别是戏曲中，有不少描写环境扭曲人格，摧残人性，毁灭人的美好情感乃至人本身的作品。至于不肖子孙毁坏祖宗基业而受到谴责，更是许多戏曲中用滥了的主题。而曹雪芹的伟大恰恰是超越了这一点。冷子兴说的“一代不如一代”，不过是曹雪芹故布疑阵的“假语村言”之一。曹雪芹的批判锋芒并未仅仅停留在环境毁灭了人，而是进一步揭示出，正是人毁坏了环境，环境才继续毒害和毁灭人。因而他那充满批判精神的如椽之笔，首先指向的是贾府的祖辈父辈而非儿孙。在价值取向上他首先否定而且是毫不留情地彻底否定的正是贾府居统治地位的那些长辈。曹雪芹明白无误地指出，贾敬“一味好道……余者一概不在心上”，最后死于服丹。贾赦一味好色，非但无心守业，甚至不知惜身。贾政则头脑僵化，精神贫乏，外不能知人善任，内不懂教子治家。名谐“假正”，是为最切；字曰“存周”，实乃暗示周之不存。至于身为玉字辈之首袭了宁府现职位居族长之尊的贾珍，不肯读书，“只一味高乐不了，把宁国府竟翻了过来，也没有人敢来管他。”（二回）因而他的儿子贾府第五代草字辈的代表人物贾蓉虽然才十几岁，也早就学会了偷鸡摸狗，勾搭婶母，调戏姨娘。所以曹雪芹才开宗明义特别点出，“漫言不肖皆荣出，造衅开端实在宁”。而且强调：“箕裘颓堕皆从敬，家事消亡首罪宁。”（五回）毫不含糊地指出罪在贾敬。那么贾府第二代、第一代的老祖宗们又如何呢？曹雪芹极生动而又分寸恰当地写出贾府当时健在、地位至尊的贾母纵容贾赦之过（“他要什么人，我这里有钱，叫他只管一万八千的买。”第四十七回），揭露了贾母纵容贾琏淫乱之责（“什么要紧的事！小孩子们年轻，馋嘴猫儿似的，哪里保得住不这么着。”）并借贾母

之口，“从小儿世人都打这么过的”，（四十四回）道出敖珍琏蓉等不过是步先祖们的后尘而已。这一点还可以从警幻仙子对宝玉讲的一席话中得到印证。表面上看来警幻似乎处处在规劝宝玉“改悟前情”。其实作者是借警幻之口将宝玉之恋情与那些“恨不能尽天下之美女供我片时之趣兴”的“皮肤淫滥之蠢物”明确区分开来，肯定了宝玉是真正尊重女性人格、追求真诚爱情的好男儿。他这种情操高尚的人，“在闺阁中，固可为良友，然于世道中未免迂阔怪诡，百口嘲谤，万目睚眦”为世人所不容。甚至乃祖宁荣二公也认为他“禀性乖张，生情怪谲”。在世人和贾府老祖宗们看来，只要“留意于孔孟之间，委身于经济之道”，即使蓄妓宿娼，纵欲淫乱，也仍不失为“正路”。反之，纵然情操高尚，也须“规引入正”。（五回）这样，曹雪芹在《红楼梦》中就不仅仅是谴责纨袴子弟只知骄奢淫逸，不知守业进取，以致败坏了祖宗基业之过。而是尖锐地揭露，正是老一代自身的腐败，因而不能为人子楷模，不能对儿孙严格管教，才导致柱朽梁折，瓦漏墙斜，最后大厦倾覆，一败涂地。因此《红楼梦》的价值取向不仅仅是环境造成了人的危机，而首先并主要的是，上一代的人格危机造成了被他们主宰的环境危机。这个物质上花团锦簇精神上令人窒息的环境又给下一代造成新的人格危机和命运危机。一方面是下一代中的多数人的人格被腐蚀地续堕落；另一方面是少数优秀分子的人格被扼杀被摧残。最后导致环境与人的同步毁灭。简言之，《红楼梦》表现的决非仅仅是“一代不如一代”，而主要是一代毁掉一代。这正是《红楼梦》在思想认识上高出许多古典艺术作品的最主要之点。

曹雪芹在《红楼梦》中表达了沉重的历史性的危机感，但并非仅仅是“接班人的危机”。因为如前所述，《红楼梦》的价值取向主要不是揭示“一代不如一代”。事实上，贾府也并非“没

有一个男性后代在能力上、在思想品格上能够成为这个家族未来的支柱”。①至少还有一个贾宝玉本来可以成为它的支柱。问题的关键是贾宝玉不符合贾府已故的和健在的祖宗与长辈们的接班标准。因此不是真的没有优秀的男性后代出来接班，而是由于标准迥异，认为他不能接班。这样，曹雪芹就极其深刻地揭示出，一方面由于贾府老一代自身道德沦丧，人格低下，还自以为足为儿孙风范，要儿孙按此“正路”（标准）立身行事，造成了一些晚辈的堕落与另一些晚辈的灭亡。另一方面，贾府的长辈们又按此“正路”来选择接班人（及其配偶，甚至包括重要的丫环）。故虽有优秀分子却认为其乖张诡谲，未入“正路”，不合标准，不能接班。显然，接班人的危机首先是被接班人自身的危机；而恰恰又正是被接班人自身的危机造成了接班人的危机！这是一个多么富于深刻哲理意味的判断。它给人们的启迪远远超出了时代与社会的范围，具有普遍的意义和永恒的思考价值。人们对《红楼梦》主题思想、价值取向的认识二百余年来逐步深化，但远未完成。《红楼梦》的内容博大精深，随着人们的观念不断更新和对它研究的继续深入，还会从中得到新的启迪。这也正是《红楼梦》韵味无穷的一个重要原因。

二、具有全方位的高度美学价值和认识价值

长篇小说由于其篇幅长容量大，故不论其时间跨度如何，其空间跨度和人际关系、事件网络以及场景种类必定是十分复杂的。广阔的生活内容与丰富的场景器物必然会刺激读者产生多方面的审美需要。微型小说——短篇小说——中篇小说——长篇小说，决

---

① 《文学评论》1987年第1期71页。

非仅仅是可以将故事写得越来越复杂，人物更多和性格更丰富多彩，而且也为审美对象的多样化和对象层次的丰厚化，提供了更多的可能。所以优秀长篇小说不仅应当具备高度的文学品位，而且应当具备相当的文化学品位。人们读《红楼梦》会感到琳琅满目，美不胜收，得到多方面的艺术享受。这是因为《红楼梦》除了具备一部优秀小说的主要条件，即通过感人的故事情节的铺排演述塑造了令人难忘的艺术典型之外，还具有多方面的高度美学价值和认识价值。这也正是在美学价值的整体和高度上《红楼梦》远过于其他文学名著的一大原因。

《红楼梦》除了散文性主体的辉煌成就外，在诗词、曲赋、文论、画论、谜语，以至反映出来的建筑艺术、园林艺术、烹饪技艺、中医知识、服装艺术、丝织技术和众多工艺品方面，都达到了很高的水平。其中每一大类又都品种繁多，各呈异彩，使整部小说变成一幅巨大无朋，内容繁富，色彩绚丽，令人叹为观止的长卷。小说中属于韵文或介于韵散之间的文体就有诗、词、曲、赋、赞、诔、歌谣、酒令、联额、灯谜、偈语等，凡十余类，二百余首。即以其中诗一类而言，按诗体分，五绝、七绝、五律、七律、排律、歌行、骚体无所不备。按内容分，抒怀、咏物、怀古、即事、即景乃至打油诗无所不包。按赋诗条件分，则限体、限题、限韵、同题分咏、分题合咏、联句、拟古、应制，应有尽有。它们在小说中或暗示人物命运，或埋伏故事线索，或推动情节展开，或突出人物个性，或渲染环境气氛，各司其职。这些门类繁多层次不一的艺术样式或描写，决非多数古典小说中那些游离于情节人物主题之外的点缀，更非掉书袋卖弄才学的赘疣。它们是小说辉煌珠链中一颗颗或大或小闪闪发光的珠子。它们在不同位置上与小说的散文性主体部分互相渗透，互相辐射，交相辉映，珠联璧合。从而使《红楼梦》的情节更富于真实感，人物形象更呈出丰满感，整个作品更具有立体感。读者除了从人物活动、相互

关系，事件发展中了解人物个性及其命运外，还可以从诗词风格、谜语水平、衣着特点、酒令签偈乃至室内陈设等多种角度去探究人物的内心世界，窥见人物深层心理的隐秘，领略作者对人物个性或命运的暗示。例如，宝玉梦游太虚幻境前作者有一段对于秦可卿内室的细致描写："案上设着武则天当日镜室中设的宝镜，一边摆着飞燕立着舞过的金盘，盘内盛着安禄山掷过伤了太真乳的木瓜。上面设着寿昌公主于含章殿下卧的榻，悬的是同昌公主制的联珠帐……（秦可卿）展开了西子浣过的纱衾，移了红娘抱过的鸳枕。"（五回）曹雪芹在这里写了七件摆设与寝具。从情节发展的必然性和必要性来看，原不是非有不可之笔。但是添上这些与古代风流女性有关的器物，不仅有助于表现贾府的豪华奢侈，还对秦可卿的"淫丧"作了有力的暗示，又为宝玉神游梦交作了必要的铺垫。人们在阅读《红楼梦》之初，常常会忽略这些与情节主干无关的地方。而在深人反复阅读中常常会得益于一诗一曲一器一物的提醒或暗示，发现一些新的欣赏线索。因而越读兴味越浓，体会越多。曹雪芹正是通过这些难以计数的非情节性因素和非散文主体性成分，大大扩展了《红楼梦》的审美范围，为读者提供了更多的欣赏渠道，开辟了广阔的研究领域。

当然，小说中出现诗词曲赋并非《红楼梦》所创，这在中国古典小说中是早已有之的。有些小说中也不乏对于环境、建筑、摆设、衣饰的描写。但《红楼梦》的可贵却在于，曹雪芹对于他所描写的一切都采取精雕细刻无所不求其极的认真态度。因而《红楼梦》中许多非情节因素和非散文主体性成分，在艺术上或反映出来的技术上都达到了很高的水平。其中的佼佼者不仅是那个时代的高峰，即使放到整个专门史中去考察，也堪称佳作。就以诗词谜联曲赋谣偈来说，它们不仅是小说的一个极其重要的组成部分，而且其中不少篇章文字凝练，意境高远，情深味长，有鲜明的个性化特

点，具有独立的审美价值。如黛玉伤怀的《葬花吟》和《代别离·秋窗风雨夕》，宝玉为悼晴雯而作的《芙蓉女儿诔》，对于展现宝玉、黛玉、晴雯丰富细腻的内心世界，揭示他们对不幸命运的悲吟、呼喊和抗争，有很大作用；表现出宝黛的过人才华和高尚情操，成为塑造这几个人物的重要一笔。就是将它们置于整个诗、诔史中来考察，也无愧为上佳之作。其中有些名句已广为传诵，脍炙人口。有一些诗词谜联看似平常，其实含意隽永，饶有情趣，具有多层次的内涵和较一般古典小说远为丰富的信息，能给人以多方面的审美享受。《红楼梦》中的诗词决非千人一腔，多为一人一调。不同的人由于其身世、地位、教养、个性，此时此地的心情各异，以及日后命运的不同，其诗词内容、风格、水平也各具鲜明的特色。三十八回同为咏菊，宝玉是"酒杯药盏莫淹留"，（《访菊》）"好知井经绝尘埃"，（《种菊》）流露出一种脱俗离世超然隐逸的思想。黛玉则是"满纸自怜题素怨，片言谁解诉秋心"，（《咏菊》）"孤标傲世偕谁隐，一样花开为底迟"。（《问菊》）在飘逸出尘离俗思隐中又强烈地流露出清高孤独渴求知音而知音难觅的沉重哀思。宝钗则是"怅望西风抱闷思"，只不过抒发些"心随归雁"的离愁别恨，盼望着"慰语重阳会有期"（《忆菊》）而已，诗虽工而未能脱俗。且"莫认东篱闲采掇"（《画菊》）一句还暗含着对清高归隐者的不以为然之意。而这些诗的主旨又与日后宝玉遁迹空门、黛玉含恨而逝、宝钗独守空房的不幸结局暗合。因此，这些诗无论是联系诗作者当时的心情、日后结局，放在人物关系网络中即形象星系引力场中去考察，还是独立欣赏，都意蕴丰富，语言隽永，经得起再三玩味。它们在小说整体美学价值中显然占有一席之地。即便是在文学殿堂中地位不高的灯谜，曹雪芹也绝不是将它作为插科打诨的可有可无之物，而是精心构设，暗示奇巧。二十二回贾府老少制灯谜一节中，每人所制之谜几乎都反映了各

自的身份、性格、修养，又与日后命运暗合。读时令人颇费思量，得解顿觉果然贴切。而一旦悟出谜底中深藏的特色与意蕴，又必定赞叹不已。即使是被元春打回来说“不通”的贾环之作，也反映了这个草包公子个性的一个侧面，并对宝玉与众姑娘的才情又作了一次生动的反衬。这些似乎不登大雅之堂的灯谜，貌似平常，其实匠心独运，文字精彩，包含着远较一般仅有谜底的普通谜语多得多的信息。为丰富人物个性，预设情节线索，增加小说的韵味与色彩，起了有益的作用，具备了一般谜语所达不到的浓度。也正是这许许多多短小、局部而高浓度的非情节非散文因素，如绿叶扶花，众星拱月，有力地烘托了高水平的散文性主体，大大提高了整个作品的浓度，从多方面提高了小说的整体美学价值和认识价值。

如果说《红楼梦》处处精雕细刻无所不求其极的特点，在诗词曲赋等方面主要表现为个性化和人性美的话，那么在服饰、道具、建筑、环境等方面则主要表现为合乎身份的精细美。《红楼梦》中谈到的工艺品及各种器具，从雕塑、刺绣、陶瓷、髹漆到竹、木、草、藤、金银、首饰、玻璃器皿、车舟轿扇以及西洋工艺品，多达四百余种，且多数都很具体。如衣服从衣料、底色、边形、图案、款式、配置都交待得一清二楚。就连酒盅茶杯这些小道具，作者也都将它们写得各具特色，各有作用，令人读后恨不能一睹真物方快。如刘姥姥二进大观园，在缀锦阁先是用十锦珐琅杯喝酒。后来凤姐命平儿去取十个竹根套杯来。鸳鸯嫌小，命人取来黄杨根整抠的十个大套环。“那大的足似个小盆子，第十个极小的还有手里的杯子两个大；喜的是雕镂奇绝，一色山水树木人物，并有草字以及图印。”及至到了栊翠庵，妙玉给贾母献茶用的是一个成窑五彩小盖钟，众人用的则是一色官窑脱胎填白盖碗。而妙玉在耳房内单为宝黛钗三人单沏茶用的更是稀世之珍。给宝钗用的是“旁边有一耳，杯上镌着‘𤫩瓟斝’三个隶字，后有一行小真字是‘晋王恺珍

玩'，又有'宋元丰五年四月眉山苏轼见于秘府'一行小字"。给黛玉的那只"形似钵而小，也有三个垂珠篆字，镌着'点犀𥁋'"。而把自己常日吃茶用的绿玉斗给了宝玉。由于宝玉"抗议"她待己不公，妙玉又寻出一只九曲十环一百二十节蟠虬整雕竹根大盒来。这些杯子几乎都是珍品，但贾府的美而精巧，妙玉的美而清高。妙玉在《红楼梦》中戏不多，这是其中的重要一场，而杯子在其中穿针引线，以物达人，起了很大的作用。妙玉以五种不同的杯子招待五种人，生动地表现出她既清高出尘又未能完全脱俗的矛盾性格。而这些杯子本身又以自己的独特形象创造了独立的美学价值，为后人研究清代酒器茶具提供了宝贵的线索。

这种精细美最伟大的杰作便是对荣宁二府建筑及大观园的描写了。一些古典小说中虽然也写到宏大的庄园、庙宇、院落，但笔触粗疏，形象模糊，亦此亦彼，多无特色。而曹雪芹笔下的荣宁二府和大观园则不然。他显然有一个相当详尽清晰的总体设计图，位置、路线、比例、大小、规格、形状等等，都是成竹在胸于先，形诸文字于后的。因而读者并不会因二府与园子宏大得出奇而被绕得晕头转向，反而会在阅读时认真留意其路线位置以领略其建筑美与园林美。而后人也能根据书中描写大体复原这个三里半大的大观园（十六回）和荣宁二府的建筑群。如果我们将现已复原的京沪两处大观园与小说中的大观园对照一下，再与国内一些名园作个比较，就会令人惊讶地发现，小说中的大观园不仅兼有南方园林的精巧玲珑和北方皇家园林的宏大气派，而且与广庭深院的贾府庞大建筑群融为一体，成为一个巨大的后花园式的居住式园林。这样的园林现实生活中早已无存，从而更显得《红楼梦》中的这一艺术创造的无比可贵。

这种精细的环境、物品描写如果离开人物性格与命运进行，便会如鱼离水，失去生命。《红楼梦》的难得恰恰在于它总是将景

物与人紧紧地连接在一起，不仅使景物成为人活动的舞台、背景、道具，而且常常成为人的一部分。如石头、通灵宝玉、绛珠草、沁芳闸等等。又比如“大观园试才题对额”一节，不仅表现了贾宝玉的卓越才情和贾政既爱子又要竭力扮演一个严父角色的矛盾心理，以及众清客相公的才力平庸和故意敷衍，而且款款写出规模宏大建筑众多的大观园复杂布局与各处巧夺天工的迷人佳景，还十分自然地解决了为何题这样的对额这个难题。这样，瑰丽多姿的大观园景物不仅仅是人物活动的宏阔舞台，也成为情节本身的一部分，而且往往蕴含寓意的对额还成为人物活动的产物。从而使小说的内容与形式都多样化而变得味道更为浓郁。如果将生动反映了园林艺术、建筑艺术和题额与对联艺术的这一节抽去，不仅情节链会断裂残缺，连小说总体构思也会受到严重损害。读者也无法获得对这个“天上人间诸景备”的巨大的居住式园林的总体印象，它将使以后的描写大为减色，并给阅读带来困难。

对于任何一部小说而言，能使作品中的一两个人物形象跻身于艺术典型的画廊而不朽，已属大不易。而《红楼梦》则是以它整整一条艺术典型的画廊为中心，以多门类多用途多色彩的美学材料精心构筑成一座金碧辉煌的宏大艺术殿堂，它的整体和每一个局部都闪烁着迷人的艺术魅力。可以说，《红楼梦》本身就是一座令人叹为观止的大观园。

三、反复提炼，唯水分之务去

小说作为一种语言艺术，其艺术质量的高下关键取决于对语言的驾驭。它涉及运用语言的态度、方法和能力诸要素，但归根结底是能否在创作中进行不厌其烦的提炼。即使是品位最高的富金矿，也只有经过多次提炼，才能变为高纯度的黄金。但文学创作和

金属提炼还不尽相同，它并不仅仅是除去一切杂质，还在于适量适时地加入一切必要的成分，乃至改变原有的配比与流程。作家在创作过程中不断对构思进行调整，对情节、细节、人物、场景、对话进行选择、比较、再选择，在删削压缩的同时，还要增添与扩展。只有这样，才能将尽可能丰富的内容浓缩在有限的篇幅之中，才能尽可能多地用上屡经选择筛取的优化语言材料。《红楼梦》之所以能有如此巨大的艺术魅力，包含着远过于相同篇幅的其他作品的信息量，正是由于"曹雪芹于悼红轩中披阅十载，增删五次"（一回）反复提炼的结果。人们读《红楼梦》时确实感到，"字字看来皆是血，十年辛苦不寻常。"（甲戌本凡例）从现有各种脂批本来看，故事情节改动很小，但同一情节乃至细节的文字出入却极多，仅庚辰本与戚蓼生序本互校即达两三万处之多。这些变动不少都有高下优劣文野之分。造成这些差别固然有传抄致讹因素，但其中必定有许多是曹雪芹反复修改所致。因此曹雪芹的"十年辛苦"就是从素材——半成品——成品——高精度成品的不断提炼的过程。从而使语言愈来愈富于表现力，作品愈益浓郁有味。《红楼梦》与其他作品相比，就如同桔子原汁和加了一倍水、五倍水、十倍水的"桔子汁"比较，其味即艺术魅力自然大不相同。

中国古典文学艺术历来讲究虚实结合，将它视为最高的艺术境界。所谓"必能状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外，然后为至矣。"① 从《红楼梦》及脂批透露的消息来看，虚实结合显然也是曹雪芹创作中追求的最高艺术境界，是他进行提炼的主要方向。《红楼梦》第一回有一段意味深长的话："曹雪芹于悼红轩中披阅十载，增删五次，纂成目录，分出章回，则题曰《金陵十二钗》，并题一绝云：

① （宋）梅尧臣语，见欧阳修《六一诗话》。

满纸唐荒言，一把辛酸泪！

都云作者痴，谁解其中味？”

这首绝句可以看作是作者创作方法的总纲。一方面表明他以貌似荒唐的“假语村言”反映了真实而深刻的社会内容，表现出对大观园内外少男少女们不幸命运的深切同情。另一方面也表明自己有意将深情深味隐藏在整个作品的“荒唐”表面之后，并对传阅传抄中有些人只知其“痴”，不解书“味”而深为感慨。从而明确宣告作品的意蕴深邃，非一读即可了然。提醒读者要透过“满纸荒唐言”的表象，去深人理解个中深味。

曹雪芹在《红楼梦》中注意有露有藏。既有明笔，又有暗线；既把情节交代清楚，性格刻画深刻，又不把话说尽，使读者毫无思考的余地。而是往往在情节、细节、环境描写、性格特征上留有一定的空白，使读者得以根据情节发展以及人物性格逻辑和生活逻辑，按照自己的生活体验与艺术理解去补充或完善。这样既节省了大量笔墨，使一定数量的文字表现了更多的内容，又使读者得到了更大的艺术享受。按照曹雪芹的价值取向与总体构思，秦可卿淫丧天香楼的一系列情节应当是表现贾府罪恶“皆从敬”、“首罪宁”的第一个重要环节。否则“造衅开端实在宁”之“实”就无以落。曹雪芹在《红楼梦》中运用了多组错位构成了一系列强烈反差：钟鸣鼎食花柳繁华的物质环境与封闭僵化贫乏沉闷的精神环境之间；极少数主子们扒灰养叔蓄妾嫖娼与众少男少女追求正常的爱情生活之间；个人巨大的人格力量的崇高性与生命在环境重压之下极其渺小的悲剧性之间；烈火烹油鲜花着锦之盛与瞬息败落一朝覆亡之间，等等。而秦可卿淫丧一节最能集中地表现这些错位造成的封建大家族彻底没落的必然性，强烈反衬出那些美好青年男女在最起码的范围内对情感追求的合理性与悲剧性。

畸笏叟命曹雪芹删去此节是因后来秦可卿"有魂托凤姐贾家后事二件……其言其意,令人悲切感服,故赦之"。这段脂批显然是从封建道德规范出发来评价和赦免秦可卿的,和曹雪芹的价值取向、评价标准、立意构思全然不同。所以曹雪芹虽然勉强从命删之,却采取了一种妥协的办法,即删明留暗,去中存端,在书中留下了许多蛛丝马迹,让读者自己去细细体察、对照、拼接、串连。这种留有空白,不予点破,让读者自己去联想补充,即"贵于意在言外,使人思而得之"① 的做法,使读者由完全被动接受的旁观者变为具有一定的主动权,参预了某种创造性活动。"启发欣赏者相应的脑力活动,给他提供发挥想象和联想的条件,艺术才更有魅力。就引起相应的(不是漫无限制的)回忆、联想和想象这一意义而论,可以说欣赏者就是艺术家的'合作者'。"②

由于曹雪芹"披阅十载,增删五次"反复提炼的结果,因而《红楼梦》的许多情节、细节、描写、提法,都具有很强的凝聚性。有时乍一看似乎平淡无奇,细加体味,就会发现其中凝聚着极为丰富的多层次的内涵。作家已将一切可有可无之物尽皆扬弃,而将最重要最精彩的部分浓缩在一个片段、一个细节乃至一个词句之中。创作时作者是由稀变浓地反复提炼,而阅读时读者则需要进行某种稀释还原工作。周瑞家的送宫花途中听女儿说,女婿冷子兴与人打官司被衙门扣押,要递解还乡。她女儿急请母亲快向贾府求情。周瑞家的却说:"这有什么大不了的事!你且家去等我,我给林姑娘送了花儿就回家去。此时太太二奶奶都不得闲儿,你回去等我。这有什么,忙的如此。"当女儿催她快些,她又道:"是了。小人儿家没经过什么事,就急得你这样了。""周瑞家的仗着主子的势利,把这些事也不放在心上,晚间只求求凤姐儿便完

① (宋)司马光《续诗话》。

② 《王朝闻文艺论集》73页,上海文艺出版社1979年版。

了。”（七回）这两段话总共只有百余字，加上过程和补叙也不过三百字，却包含着多层次的丰厚内涵。表面上看来，似乎曹雪芹在漫不经心顺手捎带地对这个贾府豪仆的阅历深广、有恃无恐、处变不惊的个性写上几笔，而实际上正如甲戌本脂批所云，这里写的“亦是阿凤正文”。它巧妙而生动地写出王熙凤如何仗势弄权神通广大的气焰与威风。所以清人王希廉在回末总评中说：“凤姐平日弄权，于斯可见。”但若对这段文字再细细咀嚼一番，又分明可见贾府的这类勾结官府、把持诉讼、颠倒是非、仗势欺人的勾当屡干不鲜。以致下人早就习以为常，不以为奇，反而认为别人惊惶失措是大惊小怪没有见过世面。再深一层体味，又实在是揭露官府。所谓官府也者，其实不过是权势者掌中的玩物，任其随心所欲。以致连权势者的奴仆都看透了这一点，因而也不把他们真正放在眼里。这就彻底戳穿了所谓官府秉公、法律无私之类的谎言。这种一材多用、一石三鸟的写法，非反复提炼不能至此。读者也只有在反复阅读与思考中方能领会个中深意和作者匠心，才能从这些凝聚性很高的叙述中获取最大的信息量和享受其全部美学内蕴。因而也必定在这参预创造的合作过程中得到审美心理和参预心理上的极大满足。

四、诗情浓郁，情透纸背

以往人们都乐于引用别林斯基的这一论点：“长篇小说的艺术性之高低即赖于小说基本思想的深度以及这一思想在个别部分中的组织力量。”这自然是精辟之论。但这只是他论述的一个方面。他还强调说：“长篇小说更适合于诗情地表现生活。”他特别指出这种诗情的整体性表现和它通过某些细节与琐事体现的特点。“因为它吸引人的不是局部和片断，而是整体，包容着这样的

细节，这样的琐事，分开看时似乎是不足道的，但和整体联系起来看，在作品的全体性上看时，却有着深刻的意义和无边的诗意。”诗是所有文学样式中最重视提炼的，它要求以尽可能少的文字包容最大量的最深邃的内涵。即诗具有最大的语涵比，要求有尽可能高的艺术浓度。在我国，作品达到诗的境界历来被认为是艺术的极致。“史诗性作品”是许多作家苦苦追求的目标。《红楼梦》之所以这么耐读就因为全书都充满了浓郁的诗情诗意。

要使作品成为高浓度的艺术精品，作家从构思伊始直到作品完成都要充满浓烈的激情才行。曹雪芹在创作《红楼梦》时始终满含着“一把辛酸泪”，处处浸透着自己的一片“痴情”，因而《红楼梦》才能如此经久不衰地震颤着千万读者的心灵。

在第一回一开头，读者就从“作者自云”中强烈感受到作者那愧悔之情，对当日所有女子的怀念景仰和决心为之“昭传”的使命感。那六个“我”一下子缩短了与读者的心理距离，使读者不由自主地静心谛听作者充满感情的倾诉。当故事由经过改造的名为无材实为无命的补天神话和作者自编的绛珠还泪拟神话向前伸展时，读者分明感觉到作者对男女主人公有材无命和有情无缘的深切同情。再往下，无论是英莲被拐卖还是太虚幻境中的判词，处处都浸透了作者为这些薄命女儿洒下的辛酸泪。第六回以后，作者或石头直接出面评论的场合少了，但在人物活动中，读者仍然能清楚地感受到作者对人物的鲜明情感。它不是作者用直白语言表述出来的情感显示，而是“隐示”即渗透在人物一举手一投足、一颦一笑、言谈话语之中，特别是关系到人物性格特征和命运归宿的情节与细节之中。由于写得特别真实、生动，有情有趣，读来亲切，因而让人感到这些确实都是作者当日所见，今日回忆。冯其庸先生说得好：“《石头记》与其他小说之不同，很明显的一点是其他著名的小说，尽管也写得十分生动，如《水浒传》、《三国演义》

等等，但感觉不出来作者本身和作品中的人物和生活有极深的感情牵连。《石头记》则不然，你读下去，可以处处感到作者的感情神经，与作品中描写的生活和人物，有着异乎寻常的感情深度。”①

这种感情不仅浓郁深沉，而且充满诗意、诗味，已不再是普通情感的一般艺术反映，而是一种诗情，即渗透于字里行间，凝聚着丰富内涵，具有想象空间的艺术之情。中国古典诗歌讲究诗中有画，情景交融。《红楼梦》中就有许多场面体现了这种动态美。无论是元春省亲、黛玉葬花、晴雯撕扇、鸳鸯抗婚、湘云眠药还是尤三自刎、司棋被逐等等，从语言形式的精美到内容的丰富深沉，以及画面的鲜活流动，无不令人感到诗味盎然，仿佛不是在读小说，更不是仅仅看故事，而是在品味一首优美的长篇叙事诗，读一幅有众多栩栩如生人物的长卷。

直接构成《红楼梦》诗情浓郁，从而艺术魅力特别震撼人们心灵的，自然离不开小说主人公贾宝玉和林黛玉之间那种相知最深、刻骨铭心的专一之爱，以及贾宝玉对少女们普遍的尊重、爱护、怜惜、同情的被称为“泛爱”的泛情。像贾宝玉这样理解女性，对少女评价如此之高，以为少女们效劳、“怡红”为己任为乐趣的男子，是少女们心中的偶像。尤其是曹雪芹常在“极不能极胡说中，写出（贾宝玉的）绝代情痴，宜乎众人谓之疯傻”，更令人“搜神夺魄”。（己卯本十九回脂批）而小说中众多少女的美貌、善良、温柔、重情、多才、能干，几乎集中了中国传统女性中的一切优点。她们是美的化身，是理想少女的代表，是男人们心中憧憬着的女神。他们不仅性格各异，而且同是痴情女子，爱的表现方式也大不相同。三十二回宝玉被贾政毒打后众人都来看他，有正本脂批道：“袭人湘云黛玉宝钗等之爱之哭，各具一心，各具一见。而宝玉黛

① 《曹雪芹与〈红楼梦〉》，《红楼梦学刊》1988年第2辑181页。

玉之痴情痴性，行文如绘，真是现身说法。”这种至真至深而且各具特色的爱，可以古代文学中闻所未闻的“绛珠还泪”这个拟神话为代表。还泪实际上就是还情。“还泪”的不仅仅是林黛玉，从命运的不幸、爱的真挚深沉和爱得个性化而言，所有的少女都在“还泪”或曰还情。因此这种痴情也就特别动人心魄。而当代有些作家往往忽略了将自己长期以来情感体验最深、最能激动自己因而也有可能激动读者的事，作为情节的核心和总体构思的基石，即构思起点不是一个高度浓缩具有巨大情感感染力和情节生成力的内核，而是以某个观念为基石，以若干大小历史政治事件构筑框架，然后才设计与纳入情节和人物。其构思路线大体上是由大到小，由外向里，与前述浓缩内核不断向外膨胀、生成的路线恰好相反，因此它缺乏的正是那种浓烈的情感震源。这样的小说虽然不乏重大历史事件与重要历史人物，也反映了某些历史变迁和特定环境下的民情风俗，但有史的轮廓，却缺乏诗情，有一定的可读性，却难以触发读者心灵产生共振，缺乏震颤读者灵魂的情感力量。而《红楼梦》完全没有涉及历史大事，却充满了沉重的历史感，它靠的正是这一片“痴情”。

列夫·托尔斯泰谈到他那史诗性小说《战争与和平》的教训时，曾说：“这是我的过错。我除了意图塑造性格及其活动以外，除了表现性格的冲突这一意图而外，我还有一个意图就是要表现历史，它使得我的工作非常复杂起来，而且看来我是没能作好。因为在第一卷里，我只抓住了历史方面，而性格是站在那里却没有动起来。”这位文学巨匠的教训，其实也是我们当今大多数试图通过“表现历史”而终于未能达到史诗目标的共同原因。因为他们也往往过于偏重并因而“只抓住了”史而忽略了“诗”。人物由于缺乏诗情的长期孕育和诗意的调教滋养，缺乏诗的灵性、韵味和光彩，“站在那里却没有动起来”。

第二章

庞大主题群与独特的价值取向

一、反其道而行的主题表现方式

中国文学有悠久的教化传统和作品主旨鲜明化的一贯主张，对文学的社会作用、教育功能与认识功能一向十分重视。《虞书》曰："诗言志，歌永言。"孔子认为："诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识于草木鸟兽之名。""诵诗三百，授之以政。不达，使于四方，不能专对。虽多亦奚以为？"（《论语》）至《诗大序》进一步提出：诗"发乎情，止乎礼义。发乎情，民之性也；止乎礼义，先王之泽也"。后世小说的一个重要创作上游是《史记》，尤其是其中的世家与列传。司马迁在自序中说："夫诗书隐约者，欲遂其志之思也。"又曰："诗三百篇，大抵贤圣发愤之所为作也，此人皆意有所郁积，不得通其道也。"先师朱东润先生指出："史公论文，多重情感"，①是十分精当的。司马迁每于文后，"太史公曰"，表明自己的态度或评价。这一做法对后世小说戏曲创作的影响极大。魏晋南北朝以降，虽然比以往更加注重文辞、文采和构思的巧妙，但依然强调"理扶质以立干，文垂条而结繁"，（陆机：《文赋》）"道沿圣以垂文，圣因文而明道"，"禀经以制式，酌理以富言"。（刘勰：《文心雕龙》）后世文人，尤其是诗人，虽然有不少人重意象，讲含蓄，主张"含不

① 《中国文学批评史大纲》14页，上海古典文学出版社1957年版。

尽之意见于言外”，（欧阳修《六一诗话》引梅尧臣语）但在话本小说中，依然是动辄搬出“礼（理）”和“道”来。作者在序或小说楔子中，常常要点明此书宗旨，或于文尾、书末评论一番，具有鲜明的劝诫倾向。尤其是以往的小说，说书人面对的是文化水平低的市民，因而小说主旨、人物评价都交代得一清二楚，直截了当，毫不含糊。

《红楼梦》可说是完全反其道而行之。虽然第一回的回前总批有个“作者自云”，谈到创作意图和用“假语村言”的创作方法，但这段话本身已包含着“假语村言”，不可不信，不可全信。比如说自己“背父兄教育之恩，负师友规训之德，以致今日一技无成”，“我之罪固不免”，“虽我未学，下笔无文”之类，均不可当真。倒是批者点破作者用意：“此回中凡用‘梦’用‘幻’等字，是提醒阅者眼目，亦是此书立意本旨。”但“梦、幻”毕竟玄虚太过，和一般小说开篇挑明主旨已大不相同。更值得注意的是，作者显然是出于某种目的故意淡化主旨，矮化主题，或通过空空道人所言，或借石头之口，说此书不过是“大旨谈情”，“毫不干涉时世”，“并无大贤大愚理朝廷治风俗的善政，其中不过几个异样女子，或情或痴，或小才微善，亦无班姑、蔡女之德能”，无非是让读者“消愁破闷”而已。这就和许多小说作者宣称本书意存忠孝，旨在劝惩，如何如何符合圣人之道，竭力拔高美化作品主题，表示完全合乎正统的主题表现方式，大相径庭。

主题的另一重要表现方式通常是通过作者或叙事人之口，对小说时代、社会以及主要人物所作的评价。但《红楼梦》却无法找出某一句话就简单地肯定这就是作者的定评。从内容看，作者对时代确实是否定的，认为已处“末世”，但字面上却一再说当今乃“昌明隆盛”之邦。对贾宝玉、贾政、王夫人等都有许多正话反说、反话正说之处，非通观全书，细加分析，不能确定哪些是曹雪

芹的真意，哪些只不过是“假语村言”而已。

按一般小说惯用的传统表现方式来理解《石头记》（《红楼梦》）的主题，将作者或叙事人正面表示的某些话作为作者本意，十有八九要陷入误区。因此清人要么认为它果然只是“情书”，或诬之为“淫书”，要么说它“立忠孝之纲……立言救世”（《红楼梦卷：孙桐生〈妙复轩评石头记叙〉》），或者如有的索隐派人士所说是“政治小说”。（《红楼梦卷》412页阙名引）有意思的是，有些人已经发现《红楼梦》艺术上的特殊创造，却囿于正统观念的束缚，仍不免走入歧途。嘉庆年间讷山人《增补红楼梦序》道：“……其书则反复开导，曲尽形容，为子弟辈作戒，诚忠厚悱恻，有关于世道人心者也。顾其旨深而词微，具中下之资者，鲜能望见涯岸，不免堕入云雾中，久而久之，直曰情书而已。”其实这位讷山人已经认识到小说的“曲尽形容，旨深词微”的特点，已注意到从“假语村言”入手去理解《红楼梦》，在思维方式上已高于常人一头。他找到了路标，但认错了方向，结果自己也还是“不免堕入云雾中”。

二、多向思维与多体生成方式的多重主题

关于《红楼梦》的主题之争，几乎与《红楼梦》的历史同样悠久。直到七十年代末，人们对其主题的认识，虽然各不相同，但在思维方式上却大体一样，基本上都是单向思维的产物，而且今人多数认识的胚胎，在清代便已形成。

如果《红楼梦》的假语村言只是正话反说、反话正说也就罢了，因为一旦发现这一规律，只要将顺向思维改成逆向思维，一把钥匙便可以打开所有的锁。事实上当然没有这么简单。《红楼梦》主题秘密宝匣外和宝匣内挂着好多把各式各样的锁，非多把

钥匙不能将它完全打开。换言之，《红楼梦》主题打破了传统小说基本上是单体生成的方式，而是采用的多体生成方式，而且其中有不少手法是非常规的。因而读者如果从单向思维着眼，自然只会只见其一，不识其他了。

关于《红楼梦》的主题主线，八十年代初以前，大致有三种见解，一、政治说，如"四大家族衰亡史"说；家世兴亡、封建家族衰亡说；二、爱情说，如宝黛爱情悲剧说，青年妇女挽歌说等；三、性格说，主要是指宝玉等叛逆性格的发展等。进入八十年代中期以来，《红楼梦》具有多重主题或曰主题的多义性这一看法，已逐渐为多数学者所接受。据张锦池介绍，最早提出此说的是丁维忠（丁淦）发表于《红楼梦学刊》1983年第二辑《〈红楼梦〉的三线结构和三重旨意》一文。文章认为，《红楼梦》的基本内容，是由"伤时骂世"、"为闺阁昭传"和"通灵之说"——贾宝玉的故事三大部分呈麻花形构成。第一部分由皇朝的衰败、家族的衰败和王熙凤的命运变迁三个层次组成。第二部分由宝黛爱情、十二钗的"薄命"和其他众少女的悲剧三个层次粘连而成。而第三部分则由十个阶段构成。文章指出："《红楼梦》一书的主题，是由'无材补天'——无法济人这一中心点，和'天不可补'、'人不可济'这样两个侧面构成的（我们将它概括为'红'书主题的'一点两面'）；或者说，全书由'伤时骂世之旨'和'大旨谈情'两个侧面，归结成'补天'的'本旨'。"此后的十年，又有不少讨论小说主题的文章和专著中的有关章节问世。尽管各有特色，范围、深浅不尽相同，但在主题化多重性上是没有异议的。

对《红楼梦》主题认识的拓宽与深化，标志着红学界终于摆脱了长期以来占主导乃至统治地位的单向单线单层面的单一思维模式。红学家们努力以新的理论，按新的观点，重审《红楼梦》文本提供的全部材料，重新阐释其主题与价值取向。鲁迅先生在《中

国小说的历史变迁》中说："总之自有《红楼梦》出来以后，传统的思想和写法都打破了。——它那文章的旖旎和缠绵，倒是还在其次的事。"在被打破的传统写法中，我认为最大最集中的，就是以多体生成方式表现了多重主题，以多成分多色调表现人物性格、人格或人性，从而造成了小说的多向阐释效果。总之，是以多向性打破了单向性。从主题生成的角度来看，不仅靠故事情节、人物活动、叙事人评说等传统成分，还有叙事人介绍成书过程，大量的诗词曲赋谜联，改造了的补天神话与新编的绛珠还泪拟神话。细节在表现主题的作用上被发挥到极致，仅仅是贾宝玉的姓名谐音、内涵、三个别号——绛洞花主、怡红公子和无事忙（这是非正式的），就大有深意存焉。人物长篇大论地演讲本是某些技穷作家唯恐读者看不懂自己的大作而常用的一种令人生厌的写法。但石头与空空道人，贾雨村与冷子兴的两大篇议论，却由于立意新颖，见解独特，语言警策，令人虽反复诵读，依旧兴味不减。如果说《红楼梦》是一棵参天大树，那么表现主题的不仅有树身与一些大的枝杈，而且还有许多细枝、花朵、叶片，甚至有攀援藤萝，附生小草，更不必说那些深入地层的主根与须根。宝玉梦游太虚幻境中喝的"千红一窟（哭）"茶，"万艳同杯（悲）"酒，便体现了主题的重要成分之一，而它们仅仅是这棵大树一根枝杈上的两片叶子而已。有时人物的一个看似不经意的细节，如妙玉用自己常日吃茶的绿玉斗给宝玉用茶；一句貌似平常的话语，如鸳鸯抗婚时所说的："一辈子不嫁男人，又怎么样？乐得干净呢！"细细按去，竟直接牵连着小说的中枢神经。过去由于政治环境的缘故，社会意义仅限于阶级斗争部分，对于更加广泛的各种人际关系触及不多不深；情感意义仅限于爱情部分，对于"泛爱"（泛情）、人性、人欲等深层次的情感形式与实质讳莫如深。因此许许多多富有艺术生命力的细微末节被忽视或仅作了简单化阐释。其实正因为有如此众多的

神经末梢和微循环，才使《红楼梦》成为随处一碰说不定就会触及神经中枢，就会通向大动脉的血肉之躯。可以说，自有《红楼梦》以来，细节在小说创作中发挥了空前巨大的作用，取得了前所未有的地位。十多年前，当笔者还对许多学者争先恐后地拥向红学独木桥不大理解，刚刚开始思考《红楼梦》艺术魅力的奥秘这一问题时，曾经请教过我的好友、中学老同学、红学家、北京大学的陈熙中（曦钟）。其时他正兴致勃勃地在一间大约十平米的斗室中撰文与戴不凡辩论《红楼梦》的著作权问题。[1]我饶有趣地听他用无锡话念“物事”等词的发音，我预感戴将被驳倒，至少在这个“吴语”问题上。陈熙中这样回答我：“《红楼梦》有许多非常生动的细节。”可惜《红楼梦》的这一重要创作经验至今尚未被许多小说家所重视。不少作家的作品由于缺乏大量经得起反复品味的细节，也就只能算是大碗茶或阳春面，渴极了，饿坏了，凑合对付一下是可以的，再往上就不行了。

三、从“无材补天”的石头入手探讨主题

《红楼梦》开卷仅千余字中，便有五处提到那块石头“无材补天”。那首偈尤为引人注目：

> 无材可去补苍天，枉入红尘若许年。
> 此系身前身后事，倩谁记去作奇传？

甲戌本在首句下有脂批：“书之本旨”。确实不错，“补天”的内涵涉及到曹雪芹的人生观、社会观、美学理想、创作目的和小说主

---

[1] 陈熙中、侯忠义：《曹雪芹的著作权不容轻易否定》，《红楼梦学刊》1979年第1辑。

题及人物评价、小说结构方式和作品美学价值等一系列根本问题。因此红学界历来十分重视。主要看法有：

补封说。此说由来已久，认为曹雪芹眼见当时社会腐败不堪，已趋末世，又遭家道败落的切身之痛，故既怀不满，又有不甘，试图“补天”。因怀才不遇，便怨艾憾恨。这基本上是按照家庭出身——阶级立场——世界观——作品政治意识的直线推导方式；虽简便而通用，并能在特定历史时期凭非文学力量“统一”大家的认识。但它难以解释与“补天”密切相关的许多问题，也难以自圆曹雪芹“补封”与他无情地深刻揭露封建社会末世穷途之间的矛盾。

始补终弃说。认为曹雪芹开始创作时主观上未必不想补，后来抛弃了这个想法。此说实质上与“补封说”同，只不过在程度与阶段上作了修正。但是，“补天”这样一个牵动全局，事关主题、总体构思、人物命运的重大问题，曹雪芹这样一位天才作家在长期的小说创作与反复修改中，竟会没有注意将它统一起来，造成“始补终弃”，似难令人信服。且此说不仅没有解决补封与揭封的矛盾，反而在作家美学思想和小说结构体系上陷入了新的矛盾。

反补说。认为《红楼梦》确实有补天派，如贾政、宝钗、王熙凤、秦可卿、探春等。曹雪芹本人则通过对他们的批判性态度或非热情肯定态度表现出反对补天。但此说并未解决“补天”何以在小说中占有如此突出地位这个关键性问题；没有对它的前导性、贯穿性作用及其内涵作出清晰的描述。何况其中有些人物与“无材补天”的主体显然不能画等号。

情根无补说。此说主要是依据甲戌本脂批“堕落情根，故无补天之用”衍生的，认为“把情根带入人世，就不能补封建社会之天”。此说注意到“情”这个根本问题，但是仍然没有跳出“补

封”的圈子。

补天济人说。认为是从人和人的“情性”出发，为了改善人的命运，首先是女性命运，而要求去除掉“天”的非人、专制、腐朽性。因而这种“补天”已超越古代民主主义和封建改良主义范畴，带有西方早期人文主义和东方近代民主主义改良主义的某些特点，包含着改变“天”的秩序和改善人的命运的新型理想。此说不仅注意到“情性”这个根本性问题，而且跳出了“补封”的圈子。我认为在诸说中最接近曹雪芹原意。但仍未解决两大问题，一是“无材”究竟指什么，二是小说为何以一系列巨大悲剧而告终。

其实小说开宗明义就写道：“……何妨用假语村言，敷演出一段故事来”云云。小说的主题思想、人物形象、价值取向、道德评判、情节编织、细节安排、诗词联谜乃至人物名字等，作者都精心设计，故意罩上了层层迷雾。许多情节、议论、言语都是“假作真来真亦假”，使得小说无论从整体上还是不少局部上看，都充满了许多令人兴趣盎然而又一时难解之谜。可以说，《红楼梦》就是一部巨大的谜书，是一座金碧辉煌的迷宫。很难设想，曹雪芹会在这个充满神话色彩的“补天”问题上不布下迷阵。甲戌本脂批云：“补天济世，勿认真用常言。”上述几种见解虽有不同，却都是“认真用常言”实有余而虚不足的顺向思维。如果我们变换思维路线，从“假语村言”的角度来重审“补天”，那么也许就能从“非补”方向上找到通向迷宫之径。而且以上多数见解主要都是从曹雪芹所处时代的社会政治背景，其阶级立场、政治态度、社会观、人生观以及宝玉对科举官场的态度着眼。即主要从政治学、历史学、社会学角度进行科学考察，而非从人文学、文艺心理学角度，对作者在小说中特定的心理态势，流露的情绪主旋律，情绪流向轨迹、情绪——美感转换和情绪——符号系统转换，进行具体地分

析。这样就不能准确地理解作者在层层迷雾之后所提供的特殊审美把握方式。

一些学者之所以始终未能走出"补"的迷宫，还同受脂批"八字便是一生惭恨"、"惭愧之言，呜咽如闻"等语的影响有关。或有了先入之见，在此得到了"印证"，将无材补天的主体仅仅看成是贾宝玉或作者。其实尽管畸笏叟十分了解曹雪芹的身世、为人与创作过程，他们毕竟是两个完全不同的人。批者思想境界远低于作者已有公论。研究《红楼梦》，脂批固然是重要材料，但最重要的依据还是小说本文所提供的全部信息、信息间的联通方式及其效应。因此如果联系作者开卷之初的一系列声明、暗示及其在人物命运提示与人物塑造中的情绪流向，跳出主体仅仅是作者或宝玉这个窄圈，那么对小说的"惭愧"和脂批的"惭恨"，就会在主体上找到新的契合点。

把"天"的隐喻内涵仅仅局限于社会属性，是一些学者未能走出"补封"圈的重要原因。其实天除了与地相对的自然属性和隐喻的社会属性外，还具有依附于神话、幻想和宗教的天堂属性。曹雪芹故意将小说构筑在自云"荒唐"的神话基础上，开卷就说，"作者自云：因曾历过一番梦幻之后"云云，以后又多次提到梦幻二字，甚至以"梦"冠书名。还特别提出："凡用'梦'用'幻'等字，是提醒阅者眼目，亦是此书立意本旨。"当主要情节即将全面铺开之际，又让宝玉魂上九天，梦游太虚幻境。通过目睹判词，耳闻仙曲，交代众女子的经历与归宿，从而将天堂与梦、幻统一在同一个时空与人群中。由此可见，《红楼梦》中"天"的天堂属性具有根发枝叶海纳百川的指归作用。"补天"和"梦"、"幻"共同构成小说总体构思的核心部分，它们是作家创作情绪流动过程中清醒与朦胧、表现与内藏、正面与反面的几种不同法相。而其本相，即"补天"之谜的谜底，也就藏在"梦"、"幻"云云之后。

而以往有些文章没有将作家情绪流向作为释读"补天"指迷的主要依据，反而先验地将它纳入模式化的"阶级分析"之中。从而忽略了作者对众女子无限钦敬之情、浸淫全书令人摄魂夺魄的缠绵之情与"补天"的血肉联系，从而看不到"无材补天"的主体还有众少女；也忽略了作家虽多方掩饰却又多处直袒胸臆的复杂深沉的内心世界中"情"的翻滚奔涌与"补天"的内在联系。却将"补天"完全作为作家仿佛始终十分冷静的科学阐述来作逻辑论证。这样，释"补天"自然便难以走出盲区了。

四、无材乃无命，补天实非天

有些文章之所以在"无材"的主体上陷入自相矛盾的困境，重要原因是只从字面去肯定和寻找。而若以"假语村言"视之，变换一个视角，从无的不是"材"而是别的什么去考察；同时用逆向思维从"材"非无而是"有"的方向去思考，那么我们就会发现，以娲皇能补天之神力伟力，她所炼之石必定块块合格，应该是不多不少正好用完。而曹雪芹也没有指出剩下的这一块有何瑕疵或系挑剩之物。明白地暗示此石确系合格之材，仅仅由于娲皇之过多炼了一块，才使有材无命，未能与其他石头一样成就补天伟业。更耐人寻味的是，作者用了一个"弃"字。按说此材本可补天，虽因命运不济，亦当用于别处，以免埋没其材。但娲皇却偏偏"弃"之不用。可见"无材补天"之罪不在石而在"天"。甲戌本脂批道："使当时不以此补天，就该去补地之坑陷，使地平坦，而不有此一部鬼话。"亦资佐证。当然，这些荒唐无稽之谈，在移植神话中添枝加叶，完全是曹雪芹出于创作需要而作的障眼法。但作者对"天"的不满情绪是显而易见的。石头的怨艾实为悲叹自我价值无法实现，自己无权决定自己的命运。天生"我"材没有用，非但

不用而且“弃”之。这是作家情绪极度悲愤的一个出发点，小说的全部情节框架和数以十计的人物命运都构筑在有材无命的这块基“石”上。只有从“非天”，即对“天”及其代表否定的角度出发，才能真正认识“补天”的丰富内涵。

《红楼梦》的非天思想还表现在它对天堂世界的否定上。余英时先生曾指出曹雪芹在《红楼梦》中创造了两个对比鲜明的“乌托邦的世界和现实的世界……便是大观园的世界和大观园以外的世界”。认为“根据脂砚斋的看法，大观园便是太虚幻境的人间投影。这两个世界本来是叠合的”。因此他不认为《红楼梦》中有三个世界。我认为余先生过于强调了大观园与太虚幻境的同一性而忽略了其本质差别。大观园虽然是现实中很难一模一样地存在的理想色彩很浓的世界，但毕竟是按照现实生活的本来面貌构想出来的，具有高度的艺术逼真性与相当的现实可能性。因而大观园是现实中的理想世界。而太虚幻境则是幻想中的天堂世界。它高踞于现实世界之上，也没有任何现实可能性。这个天堂世界虽然包含着作者的理想，但更多的却表现了作者对它的否定。太虚幻境景色优美，环境清幽，是一个纯而又纯的“清净女儿之境”。表面上看来，这里确实是少女们的天堂，实际上少女们的才能依旧无法施展，女性的人性照样得不到完整的发展。因为在这个充满奇花异卉到处琼楼玉宇的处所，除了贾宝玉偶到之外，没有任何男子的踪影。女性虽然可以免受摧残，但却得不到爱情！环境极美与缺乏爱情形成强烈对比。在男权至上的现实世界里，少女们备受摧残；在大观园这个理想世界里，由于无法切断同现实世界的联系，少女们最终还是逃脱不了厄运。而在这个与现实世界彻底绝缘的天堂幻想世界中，她们虽然摆脱了男权控制，同时也失去了获得爱情的权利与机会。曹雪芹还怀着十分沉重的心情向读者暗示，那些少女们的最后归宿，看起来是回到摆脱人间苦难的仙境，

其实只不过是回到一个个被贴上了封条的橱中去罢了。由于没有爱情雨露的滋润，她们都成为虽然安全却缺乏生命力的一些册页。因此我认为，在这里，橱和册页这些符号，除了其原生意义外，都还具有某种神秘的象征的内涵。即太虚幻境是橱册的具象，而橱册是太虚幻境的抽象。薄命司不过是宝玉进入的一间屋子，他所看到的只是十几大橱中三个里头的三册。而其他许多屋子中同样“皆贮的是普天之下所有女子过去未来的簿册”。这就表明，少女们在人间得不到的人性的完满实现，在天堂世界照样得不到。

当然太虚幻境毕竟是个清净纯洁的女儿国，少女们如果牺牲爱情或许可以洁身，进入这片净土。但曹雪芹又满含辛酸地告诉读者，这个“天堂”并不存在，完全是他编出来的一个梦想。从宝玉梦游开始，作者就处处提醒读者，不存在这样一个可以逃避人间厄运的天堂。它不仅是“幻境”，而且“太虚”。其中的景、物、人（仙）都是“假作真时真亦假，无为有处有还无”。虽然这是个“幽微灵秀地”，却是个“无可奈何天”。这句与《牡丹亭·惊梦》中的“良辰美景奈何天”表时间季节不同，这里的天是与地相对应的天堂之天。暗示仙境虽灵秀幽静，但人却依然无法改变不幸的命运，连“天”也无可奈何。因此，曹雪芹对“天”的失望、怀疑和否定，是显而易见的。以警幻仙子为代表的神仙对少女们的厄运完全无能为力，这种写法是完全违反中国人的传统文化心理的。中国人从传统上是不喜欢神的无能和艺术的悲剧结尾的。现实生活中人力无法改变的悲剧，总希望借助神力的干预使现实的不公变为幻想的公平，现实的缺憾变成幻想的完满，从而求得心理平衡或满足。于是孟姜女感动上天，哭得长城崩塌一段。屈死刑场的窦娥感天动地，六月飞雪，沉冤昭雪。梁祝生不能同享鸳枕，身后却化蝶双飞，终成眷属。白素贞的美满婚姻被法海拆散，

自己又被压在雷峰塔下，也终于在修炼得道的小青神力相助之下逃出苦海。这样，许多原来的悲剧就都有了一个幸福、光明、公平至少是准幸福、准光明、准公平的结尾。于是悲剧的巨大人格震撼力与深刻的社会评判力就被这类廉价的心理补偿大大削弱了。人们在"天"的神力相助中得到了幻想的慰藉，增强了对现实的忍耐力。因为不论现实多么不公，"天"总是"有眼"的；因而中国历来缺少严格意义上的悲剧。而曹雪芹的悲剧意识可贵之处恰恰在于，他从根本上否定天和神力，否定天堂世界。现实社会没有的出路，天上也找不到。这正是他极度悲哀之所在，也是《红楼梦》具有巨大感人的艺术魅力的一个重要原因。

对天的人间代表不满，是《红楼梦》非天思想的一个重要方面。小说中有不少歌颂皇帝的文字，或出于各色人物之口，或为作者叙述，如"今上崇诗尚礼，征采才能，降不世出之隆恩"之类。虽有不少人将它作为曹雪芹剥削阶级世界观的重要依据，但比较普遍的看法还是以"假语村言"视之为障眼之一法。曹雪芹对皇帝的态度主要还是应当从作品的总体构思、情节发展、人物形象及人物关系中去考察。小说中皇帝始终没有出场，却到处可以见到他的影子，看到他的影响。曹雪芹所处时代的严酷条件不允许他对皇帝作任何非议。但他既然将无材补天作为全书主旨，自然不能不触及这位天的人间代表。于是他采取对相关的人或事的直接评价来达到对特定对象间接评价的方法，表达对皇帝的不满与否定："不犯着替他们颂圣去！"（第七十六回湘云语）

一是通过揭露皇帝身边的腐败突出其昏庸。中国文学历来有歌颂与祈求圣君贤相清官的传统。这反映出中国人传统心理结构中缺乏自主意识和不敢主动把握自己命运的弱点。《红楼梦》没有写一个清官好官，这决不是偶然的。贾雨村等贪赃枉法，草菅人命，却步步高升。贾政貌似好官，其实平庸无能，且不能知人善任。以

大明宫掌宫内相戴权和夏太监为代表的皇帝的近侍、亲信，内外勾结、巧取豪夺、敲诈勒索、买官鬻爵。这是一种典型的写奸臣骂昏君的写法。二是着力描述皇帝本人及皇族皇亲的穷奢极欲。皇帝多次南巡，贾、甄、王诸府每次接驾，“银子成了土泥，凭是世上所有的，没有不是堆山填海的。”（十六回）为了让元春回家团聚几个时辰，贾府耗资无算，修建了“天上人间诸景备”的大观园。周贵人之父也在家中修建了省亲别院，吴贵妃家则索性到城外新建一所。两处规模自然也不会亚于贾府的大观园。这样，皇帝老儿自然高了兴，但所有这巨额开销最后还得从老百姓身上一点一滴榨取出来。皇族中作者只写了一个肯定性人物北静王水溶。这个“生得形容秀美，情性谦和”的少年男子，是小说里当权人物中唯一真诚地高度赞赏宝玉的人。他的名字具有明显的隐喻意义。宝玉说：“女儿是水作的骨肉，男人是泥作的骨肉。”《红楼梦》中被作者肯定的青少年男子都有某种女性化倾向，他们都能平等地对待女性，即“容”得了“水”，或能与“水”相“溶”，而不是将“水”弄脏。因此，“水溶”不仅仅是一个人身符号，也不仅代表了人物基调，而且寄托了曹雪芹对帝王的理想。当然，曹雪芹对皇帝的非圣情绪最强烈的表现还是在皇帝占有多个女性并严酷地禁锢女性上。元春进宫多年才得以回家几个时辰。在森严的皇家礼法束缚之下，她根本无法与祖母、父母、弟妹们畅叙骨肉离别之情。被压抑多年的感情完全无法宣泄。因而“今虽富贵已极，骨肉各方，然终无意趣”。这样我们就不难理解元春在“那不得见人的去处”，在众多妃嫔的勾心斗角之中得不到真正爱情，又享受不到丝毫骨肉亲情的痛苦与孤独。而这正是把情看作是天地间最宝贵的事物的曹雪芹所最不能容忍的。既然他对元春倾注了如此深切的同情，那么他对造成这类女子终生痛苦的妃嫔制度及其主子皇帝的态度，自然是“非圣”了。

对天人中介僧道巫的嘲弄与否定。《红楼梦》中的大量僧道巫，不仅作为独立形象各自占有一方土地，而且他们作为一个群体，在表现作家主导情绪和小说总体构思中，还起着穿针引线的作用。对于神化了的僧道，曹雪芹虽然写他们知道过去未来，法力广大，但突出他们对世情人情的十分冷漠，对社会积弊视若不见，更无良方。他们度去甄士隐，看来似乎是帮他得到解脱，其实是使英莲即香菱失去最后一点摆脱厄运的希望。从而表现了作家对这种亦僧（道）亦神的天人中介的失望与怀疑。他们仅仅是作家情绪流动的载体，而非心目中真正信奉的偶像。对于小尼姑小道士和妙玉这样的少女少男，作者是把他们作为人而不是神的使者来对待的，着力写他们的人性美与人性的被压抑。他们的共同之处是：皆系被迫出家，但出家不仅未得解脱，反而陷人新的痛苦；而且最后几乎均无好的结局。妙玉位列十二钗，是作家精心构思的重要人物。从判词看却是十二个女子中最悲惨的。其他十一人虽都各有不幸，但她们至少都还有一段相对幸福的生活。而妙玉自小多病，带发修行，父母双亡，最后还落个"可怜金玉质，终陷淖泥中"的结局。从曹雪芹的情绪来说，保持女儿身的干净纯洁（这决非封建贞操观念），是比什么都重要的。他之所以要创造一个人间天堂大观园和幻想出一个太虚幻境来，目的都为了给少女们提供一方能洁身的净土。因此出家人妙玉最后竟是这样一个归宿，应当看作是作家对佛道的极度失望，是对于人能够通过僧道这个中介上天而摆脱苦难的流行观念的否定。对于成年僧道及比僧道更古老而后来演变为僧道变种的巫和他们的虔诚信徒，曹雪芹是将他们作为假天人中介来揭露和嘲弄的。他们要么图财害命，为非作歹，如馒头庵老尼净虚；要么弄虚作假，并无道行，如那个外号王一贴的王道士。他们都没有本事将不幸的人们引度到天堂。唯一有真本事的是巫婆马道婆。但她心狠手毒，贪财害命，几置宝玉凤姐

于死地。而作为笃信僧道的代表贾敬，则死于炼丹服砂。如果说曹雪芹对于净虚、王道士、马道婆等是从“天使”的角度否定了天人中介，那么写贾敬之死则是从信仰者的角度粉碎了对天的幻想。显然，作者的目的是要完全切断天人之间的桥梁，表达这样一种彻底失望的情绪：在人间实现不了的，在天上也实现不了；在人间逃脱不了的，在天上也逃脱不了。根本就不存在一个可以使人解脱的“天”。显然，在这里曹雪芹也是用的通过对天人中介的直接否定以达到对“天”的间接否定的手法。

五、不仅无命“补天”，而且无命“受享”

长期以来对《红楼梦》主题研究有一个重要方面一直被忽视了，这就是“补天”的另一面“受享”。

从中国传统文化心理结构观照，“补天——入世”具有悠久的历史，几乎始终占据主导地位，而且特别发育。中国古代神话传说不多，而且都比较简单，但主题却惊人地一致：羿射九日、女娲补天、神农尝百草、黄帝杀蚩尤、大禹治水、愚公移山……总之，都是为国为民之举，可以“补天”二字来概括。希腊神话传说中有不少为了追求爱情、自由、享受而斗得死去活来，天昏地黑，在中国很晚才出现，而且始终未取得重要地位。孔子继承了中国古代神话中的“补天”精神这一核心思想，将它发展为“仁”和“礼”，将“‘仁’的学说，作为礼的理论基础。”① “仁”的内容很丰富，既体现了伦理道德原则，又是人的心理要素。“人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何？”（《论语·八佾》）孔子关于“仁”的言论很多，尤其是“仁者爱人”和“克己复礼为仁”二语被认为是

---

① 任继愈主编《中国哲学发展史·先秦卷》，人民出版社1983年第1版182页。

"仁"的学说之精髓。有人"认为二者的含义和精神无法调和"。[①]"志士仁人，无求生以害仁，有杀身以成仁。"（《论语·卫灵公》）孔子的"复礼"实质就是"补天"，而只有"克己"才能真正做到"爱人"和"复礼"。所以二者并不矛盾，是完全可以调和的。孔子的这一"补天——复礼"思想后来发展为儒家的"入世"思想，其积极而为许多优秀的中国士人所继承和发展，如司马迁的"人固有一死，或重于泰山，或轻于鸿毛"；范仲淹的"先天下之忧而忧，后天下之乐而乐"。虽然不少士人也讲究享乐，不少文艺作品也描写爱情，但直至明中叶李贽肯定人欲时，从未有人从理论上提出与"补天"地位相当的肯定人本身需要的学说。相反，孔子"仁"说中的"克己复礼"部分后来在宋明理学中得到恶性发展，朱熹的圣贤千言万语，只是教人"明天理，灭人欲"，（《朱子语类》卷十二）便是集中代表。因此，中国古代文学中既突出"补天"，又主张"人欲"的，十分罕见。通常都是各走一端。明末冯梦龙在《情史叙》中说："天地若无情，不生一切物……生生而不灭，由情不灭故。"对"情"的评价可谓至高至重，他所辑的《情史》（又名《情史类略》）中搜集了许多动人的表现爱情、人性、人欲的故事。但"补天"这部分却往往只作为点缀、陪衬，有时几乎看不见了。

《红楼梦》的伟大是多方面的，从主题角度而言，它对传统思想的一大突破是，它首次在文学创作中将"补天"与"人欲"——书中叫"受享"——完善地结合起来了。它不仅将"人欲"（"受享"）提到了和"补天"同样的高度，而且将二者作为人的本性的两个基本方面。石头"自经锻炼之后，灵性已通"，即已经具备了人的品格与要求。所以它才会因未能补天而"自怨自叹，日

① 任继愈主编《中国哲学发展史·先秦卷》，人民出版社1983年第1版187页。

夜悲号惭愧”，才会听见一僧一道关于红尘中的高谈快论，“不觉打动凡心，也想要到人间去享一享这荣华富贵”，于是提出去红尘中“受享几年”的要求。这一僧一道规劝了几句无用，认识到“此亦静极思动，无中生有之数”，即命运、规律或本性，因而同意带石头下凡“去受享受享”。（一回）显然，作者认为只要是人，就应该有权“补天”和“受享”。既然失去了“补天”的机会和权利，那么就应当有权“受享”。

值得特别注意的是，曹雪芹在《红楼梦》中不仅是“悼红”，而且首先是“颂红”：“当日所有之女子，一一细考较去，觉其行止见识，皆出于我之上。”“堂堂须眉，诚不若彼裙钗。”石头也高度评价他“半世亲睹亲闻的这几个女子，虽不敢说强似前代所有之人”，但确实如空空道人所言，是“异样女子”。这些女子的德、识、才、学既然都不下于男子，且在男子之上，当然也都具备“补天”之材，却无“补天”之命。她们也应有权“受享”，但结果却是一连串的悲剧。因此以“石头”及与其有同一性的贾宝玉为代表的肯定性男子，和以金陵十二钗为代表的肯定性女子，他们都无命“补天”，也无命“受享”。命运，即社会和时代竟是如此不公，那么它的衰败与灭亡就是理所当然和不可避免的了。这样，大观园少男少女们的爱情追求和德识才学无法施展，与封建大家族的衰败，就两位一体地紧紧地结合起来了。

六、“非天”、“悼红”和人的价值的发现

“无材”即无命的主体，我认为，从浸透在小说每一叶中的浓重感情来看，不仅是石头和与它具有同一性的贾宝玉以及创造了这些艺术形象的作者本人，主要应当是众女子。

曹雪芹在小说开头就说明自己的创作动机是：“忽念及当时所

有之女子，一一细考较去，觉其行止识见，皆出于我之上。何我堂堂须眉，诚不若彼裙钗哉？实愧则有余，悔又无益之大无可如何之日也！”于是他决心编述一集，以告天下之人："闺阁中本自历历有人，万不可……使其泯灭也。”他明确宣告，要为“闺阁昭传”。他在小说中塑造了一系列光彩照人的女性形象，借用周汝昌先生的说法，即写了一队脂粉英雄。她们中的绝大多数人都品德高洁，才情华茂，却无施展其材的机会。充其量只能在荣宁二府或大观园中小试牛刀。与这些德、才、貌俱佳的女子相比，曹雪芹自愧不如，此即脂批“惭愧之言”之愧；又恨当时社会、礼教使她们无命展才，此即脂批“一生惭恨”之恨。“天”生了那么多“异样女子”，却“弃”而不用，任凭她们被埋没、被扼杀。曹雪芹的非天意识正是从“悼红”情结开始的。悼红即悼众少女的有材无命，是曹雪芹创作的基本动因，是《红楼梦》庞大情节建筑群的第一块和主要的基石，也是解开《红楼梦》一系列带有浓重隐喻色彩的符号系统的钥匙。“情谁记去作奇传？”曹雪芹自然就是在自觉地为这些有材无命的脂粉英雄们作传。而这传的贯穿性情绪便是“悼红”。

“补天”除了主要表达非天情绪外，并非完全没有正面的“补天”内涵。但要补的并非当时已残破不堪的封建制度之天，因为作者已多次宣判其为末世，对它已彻底失望，此“天”已补不胜补，不堪一补。但它不是具有近代意义的新型社会色彩的“天”。小说中虽然提到一些与外国的交往，但丝毫没有涉及社会制度、思想观念的内容。从小说中看不出新“天”的轮廓。因而要补之“天”，我认为，是指长期存在于中国人民心中那个没有压迫、人们平等相处、其乐融融的大同世界。这个理想世界从尧舜时代的传说到陶渊明的《桃花源记》均有反映，它深深地浸润着中国历代知识分子的世界观与创作思想。曹雪芹对这个思想的主要补充与发

展是突出了男女平等，使女性能受到充分尊重，从而使她们能发挥自己的才干，主宰自己的命运。

在这个"天"的天下，帝王是"水济"式的人物。在这样的社会里，少女们不仅有材有命，而且能享受到真正的爱情。而贾宝玉这样的男性也能受到社会及其权力代表的赞赏。但这毕竟只是一个美丽的梦，它的不可实现性，作者在动笔之前就清醒地认识到。所以他才在开卷之初便强调小说的梦幻本旨。这也正是曹雪芹的痛苦比别人更深的原因。因为对现实的失望和厌恶还有理想可以追求，对理想的失望还可以由幻想寄托慰藉或求得精神上的解脱。而现在曹雪芹对这一切均已失望、幻灭。所以痛苦最深，悲剧意义也最重。由此可知，非天意识源于对理想和幻想的彻底失落感。整个《红楼梦》充满了深刻的精神矛盾，在"天"的问题上也同样如此。即明知其无却盼其有，而且将它写得极其美好、逼真；明知其无能为力却希望它多多少少能为少女们提供一小片净土。在男人主宰的世界里，少女们人格无法独立；而在"清净女儿之境"中，少女们由于没有男子，人性又不能得到完整的发展。爱情与洁身二者无法得兼。在曹雪芹看来，或者说他的理想是，二者应当统一。当二者无法统一时，那么保持少女的纯洁比得到平庸的爱情更重要。这一点在司棋之死上表现得最典型。而当少女们遭受摧残时，作家的心灵特别痛苦。"质本洁来还洁去，强于污淖陷渠沟。"她们在这个现实社会中无法既保持质洁又得到真正的爱情，于是只好到警幻仙子那里去报到，回到那封闭得严严实实的橱册中去。这样，"天"就从"归天"这个习用词中表露出它那貌似神圣幸福实际最为冷酷的面孔：死。

这样，我们就为正确了解《红楼梦》的主题，打开其艺术魅力奥秘宝库的一系列大门找到了几把重要的钥匙：有材而无命补天；有权而无命受享，对传统之"天"的非"天"意识和理想之"天"

的发展；颂红与悼红情结等。与此相关的一把重要钥匙，也是曹雪芹的一大贡献，是他在《红楼梦》中对人的价值，尤其是对女性价值的发现。尽管孔子早就提出“仁者爱人”的著名命题，但无论在实际生活中还是文学作品中，人的价值并没有得到应有的尊重。当然，文学作品中平民百姓或良善男女死于乱军、贼子、恶棍之手，本不足为奇。问题是作品中的正面人物如果也嗜杀成性，这就很值得思考了。《西游记》中的沙和尚和猪八戒在追随唐僧之前都吃人为生。虽然作者意在写他们被佛点化改恶从善，修成正果，但在写残害良善时却显得客观冷静，看不出什么批判谴责色彩。这一点《水浒传》更为突出。武松为张都监等人所陷害，报仇雪恨自然合情合理，张都监、张团练、蒋门神等死于刀下也是咎由自取，罪有应得。但马夫、丫环何罪，却也被他杀了。他认为“一不做，二不休，杀了一百个，也只是这一死”。甚至还走出中堂，拴了前门，“又入来寻着两三个妇女，也都搠死了在房里”。武松“方才心满意足”。除二张一蒋外武松又杀了十一人，基本上都是滥杀。令人难以接受的是，作者接下去的“有诗为证”中，将仇杀恶霸与滥杀无辜相提并论，说是“天道能昭鉴”。（三十一回）又如梁山泊众好汉为救宋江戴宗而在江州劫法场时，黑旋风李逵“轮两把板斧，一味地砍将来……杀人最多”。“那汉……只顾砍人。晁盖便教背宋江、戴宗的两个小喽罗，只顾跟着那黑大汉走。当下去十字街口，不问军官百姓，杀得尸横遍野，血流成渠。推倒颠翻的，不计其数。……百姓撞着的，都被他翻筋斗，都砍下江里去。晁盖便挺朴刀叫道：‘不干百姓事，休只管伤人！’那汉那里来听叫唤，一斧一个，排头儿砍将去。”晁盖虽有这一声劝告，但事后仍赞他“出力杀人”、“出力最多”。（四十回）这些地方都反映出说书人与编书者对普通人生命价值的轻贱。《三国演义》尊刘贬曹。刘备是仁义之君，十分爱护百姓，这是为了“君人”而做“仁君”，

当然比昏君和暴君总要好得多。不过人的价值服从于君的价值，前者是为后者服务的，因而实际上人还是缺乏独立的价值。但《红楼梦》却不然，它肯定一切人的天生的价值。据《风俗通义》："俗说天地开辟，未有人民，女娲抟黄土作人，剧务力不暇供，乃引绳于泥中，举以为人。故富贵者，黄土人，贫贱凡庸者，絙人也。"虽然有穷富之别，却为一"母"所作。《红楼梦》将女娲造人与女娲补天两个神话结合起来加以改造，使本来不是人的石头，由于经过煅炼通了灵性，具备了人的情感与欲望，那么女娲造的人，当然也自然会有同样的情感和欲望了。所以"石头"的"补天——受享"权（或观）带有普遍意义，是人的价值的两个基本方面，即主观向客观的奉献和客观向主观的回报（或主观接受客观回报）。因而在《红楼梦》中，曹雪芹对人的价值，尤其是长期被压制与贬低了的女性价值给予了高度评价，对人的生命表现出鲜明的爱憎。曹雪芹从不轻易让一个人物死去。不论好坏、爱憎都让人物死得符合情节需要，创造出艺术价值，表现出性格或人性的升华，凸现某种社会意义。前八十回写到的冯渊之死，可卿之死，瑞珠之死，张守备之子与金哥之死，鲍二媳妇之死，贾敬之死，尤二姐尤三姐之死，莫不如此。他对于薛蟠杀人，贾雨村枉法，王熙凤害命等都表现出极度的厌恶，而对金钏儿、晴雯屈死则表现出深切的同情。尽管《红楼梦》中那些少男少女们都十分不幸，但他们的德、识、才、学和高贵的丰富的情感，却被曹雪芹表现得淋漓尽致，充分显示出人的美好与价值，而且处处浸透了作者真挚而深沉的感情。

满纸荒唐言，一把辛酸泪！
都云作者痴，谁解其中味？

这是一种理智上的大彻大悟，而感情上却难以忘怀、无法割舍

的矛盾心理。曹雪芹笔下的大观园和太虚幻境，与其说是一种理想世界和幻想世界，不如说是一种没有出路的出路，是他为自己寻求和安排的一种心理平衡。现实中少女们的生活是一场恶梦，而希望为他们寻找一片净土的理想则是一个美梦，而且是幻灭了的梦。因而梦、幻与补天即非天具有本旨上的同一性。这样，我们从小说创作主体即作家情绪流向和小说文本所提供的形象出发，而主要不是从作家与文本以外的非文学因素出发，就能比较正确地理解曹雪芹的创作心理机制及其特殊的审美方式与思辨方式。还应当看到，尽管他对当时社会极度厌恶并对传统儒学鄙视不敢，但出于环境的制约和他从小所受的教育与熏陶，使他不可能采取怒目金刚式的批判方式。而他对少女们的高度崇敬之情、自愧不如之心和无力为她们争一席之地的抱恨辛酸，也使他不可能如某些文章所期望甚至指责过的那样，采取科学的逻辑严密的思辨方式。而只能是以浸透血泪之情、充满精神矛盾和带有某种神秘色彩的隐喻意义的符号系统，来表达他内心积聚已久的无限酸楚，完成他的悼红心愿。

这"味"最根本的一点便是第一回中多次提到的本书之"旨"，就是四十八回林黛玉教香菱学诗所说第一要紧的"立意"，即主题。出于当时的政治环境考虑和创作上不落前人窠臼，曹雪芹有意将主题埋藏得很深，掩盖得很巧妙，从而大大提高了整部小说的艺术品位。他之所以感叹"谁解其中味"，说明他当时已发现包括脂批者在内的最亲密的亲友和第一批读者都只见其表层意义，因而"都云作者痴"，而没有认识到小说丰富的深层内涵。我认为，家世没落、时代衰败、爱情悲剧等说都有道理，但这些都是表层的东西，基本上属于故事性概括，还不是"此书立意本旨"。《红楼梦》的主题是：通过贾宝玉及众少女的人生悲剧与爱情悲剧，对他们有材却无命补天，有权却无命受享，表现了深切的同情。同时

表现了对有情者、有情世界的赞颂与向往和对无情者、无情世界的批判与否定。

中国文学历来主张“文以载道”，言情者也每每要装出一副言道的面孔。但《红楼梦》却是文以载情。此情不仅仅是爱情，已带有某种人道主义色彩。其代表便是贾宝玉的“情不情”。如果我们更多地注意到这些特点，也许我们就能更接近《红楼梦》了。

第 三 章

多种结构元素与新奇别致的以情串文结构方式

一、总纲、主线、结构论争的历史回顾

台湾红学家余英时说："《红楼梦》简直是一个碰不得的题目，只要一碰到它就不可避免地要惹出笔墨官司。"[①] 这正表明《红楼梦》经得起反复碰，越碰越有味的特点。由于对小说主题理解的分歧，从而使什么是《红楼梦》的主线，其结构形式如何，成为打得最多的笔墨官司之一。

很长时间以来，人们对究竟哪一回是《红楼梦》之纲，一直争论不休。早在《石头记》诞生之初，脂批者就说："乐极生悲，人非物换，究竟是到头一梦，万境归空"，"四句乃一部之总纲"。（甲戌本第一回）清人话石主人认为第二回"开场演说，笼起全部大纲"。（《红楼梦卷·红楼梦本义约编》）而清人王希廉则认为前五回是总纲。（《红楼梦卷·红楼梦总评》）七十年代初，由于毛泽东说过《红楼梦》第四回的护官符，因而几乎众口一辞地都主张第四回为全书总纲。一直到八十年代初还有学者持这一看法："以贾府为中心的四大家族由兴盛到衰亡的历史就是全书的主线，并且是它的主题所在……今天，'四人帮'虽然步四大家族的后尘，被送进了坟墓，但……正确阐明《红楼梦》主题的政治意义和社会价值仍然是必要的。而要做到这一点，抓住第四回这个

① 《红楼梦的两个世界》，台北联经出版事业公司1980年版71页。

全书的总纲，是重要的一环。”① 但第四回的主要内容是通过护官符说明贾史王薛“这四家皆连络有亲，一损皆损，一荣皆荣，扶持遮饰，俱有照应”。着重从社会性角度揭露封建制度的黑暗与腐败，昭示其不可避免的灭亡命运。小说展示的最主要内容是宝黛爱情悲剧，诚如甲戌本第一回脂批所言：“盖全部之主唯二玉二人也。”而第四回几乎完全没有触及这一问题，以它为全书总纲，显然不妥。一九七七年以后，不少学者转向从非政治、历史、社会层面发掘小说主题、主线与结构的因子，从而注意到前面其他几回的重要作用。有的主张第一回是全书总纲，有的主张第二回是总纲，有的主张第五回是总纲。在七十年代末，已经有一些学者注意跳出单从某一回找“纲”的窠臼，拓宽与变换视角。从整体意识出发，从不同角度观照前五回的每一回，并从整体上审视其在全书结构上提纲挈领的作用，从而取得了结构研究上的第一次重大突破。《红楼梦学刊》一九七九年第一期张锦池《也谈〈红楼梦〉的主线》一文指出：“作者运用层层皴染的办法，在前五回中所点示给我们的他的总的艺术构思。”发表在同一期上的刘梦溪的《论〈红楼梦〉前五回在全书结构上的意义》一文则明确指出，“它不仅是一部书的总的提纲，约略介绍了整个悲剧的发展轮廓和主要人物的生活遭遇，而且也是全书的一个引线，以后的许许多多情节、事件，都在这里埋下了根蒂。”

《红楼梦》结构研究在八十和九十年代初逐渐深入到层次结构中，从而将小说主线、结构的研究从平面引向立体，从表层伸向深层，酝酿着第二次重大突破。丁淦早在一九八三年《〈红楼梦〉三线结构和三重旨意》② 中，已提出主题的三“重”性和线索的明

① 王一纲《从第四回看〈红楼梦〉》，《红楼梦学刊》1980年第3辑。

② 《红楼梦学刊》1983年第2辑。

暗问题。刘敬圻在《〈红楼梦〉主题多义性论纲》[1]中提出："明线，无疑是宝黛钗爱情婚姻悲剧。""男主人公的人生道路和个人命运问题，往往构成那条潜在的、深层次的，与作品主题有着更密切关联的'暗线'。《红楼梦》似乎也正是这样。"陈冬季在一九九〇年指出："大部分研究者只是注意到了《红楼梦》艺术结构的表面层次，而缺乏更深入的挖掘；或者只是从作品的情节结构、人物结构等形式的角度去考察，而忽略了作品的结构是内容和形式统一的中介这一重要的文学原理……试图从单一的角度、平面的范畴、浅表的层次来缕析条理。"认为只有"从多角度多层次去透视，才能比较确切地把握《红楼梦》艺术结构的本质。"[2]他指出，小说的表层是"围绕着'因空见色，由色生情，传情入色，自色悟空'这样一个总纲来结构的"。而其深层结构意义则表现为对现实、人生价值和人情的否定与超越三个方面。

迄今为止，关于《红楼梦》的主线，主要有以下几种看法：

1.宝黛（钗）爱情悲剧说

2.青年女子普遍悲剧说

3.贾宝玉叛逆道路说

4.以贾府为代表的封建家族衰亡史说

5.爱情悲剧与贾府衰亡双线结构说

6.封建皇朝与家庭衰败、宝黛爱情与众少女悲剧与贾宝玉的"叛逆"三线结构说

十分明显，后两说与前四说是单一与综合的关系，是某些认识深化的反映，内容本身并未增加。

至于《红楼梦》的具体结构，则分歧更大。清人王希廉认为

---

① 《红楼梦学刊》1986年第4辑。

② 《〈红楼梦〉深层结构的"意义空白"》，《红楼梦学刊》1990年第2辑。

一百二十回可“分作二十段看”，前五回他便分作四段，最后又出了个二十一段。这样分似太琐碎，后人多不取。（《红楼梦卷·红楼梦总评》）周汝昌认为《石头记》传世八十回加上佚稿三十回共一百一十回，去掉开头的楔子与末回情榜，正文是一百零八回。曹雪芹在小说中大致是“九回一个大变换，十二个九回构成一百零八回。前一半所谓‘盛’，它不是真的盛，它是给后半部的衰做一个准备，做一个反衬，做一个对比。”①此说从情节层面看有相当的道理。此外，一百二十回本还有七段说②、五段说③等。发表于《红楼梦学刊》一九九二年第三辑上蓉生的《试论〈红楼梦〉的结构》一文则认为“可分三部分，即（一）第1—5回为总纲部分，（二）第6—119回为主体部分，（三）第120回为结束部分”。蓉生根据清二知道人《红楼梦说梦》中关于“《红楼梦》有四时气象”的一段话，提出以爱情悲剧与封建家族败落两条线，将6—119回的主体部分，按“春、夏、秋、冬”划分为四大部分。但两线同季的分段竟不相同，令人费解。列表如下：

	春		夏	
爱情悲剧线	6—19回	初恋阶段	20—32回	热恋阶段
封建家族败落线	6—18回	初盛阶段	19—54回	极盛阶段
	秋		冬	
	33—57回	成熟阶段	58—97回	破灭阶段
	55—80回	危机阶段	81—119回	衰败阶段

正如其他各种分法一样，每一大部分中还分出若干部分。值得注意的是，目前在结构划分中，将前五回划成一个部分，到五十四回

① 《献芹集》143页，山西人民出版社1985年版。

② 成都师专《中国古代文学作品选注》，甘肃人民出版社1989年版。

③ 霍松林主编《中国古典小说六大名著鉴赏辞典》，华岳文艺出版社1988年版。

义是一个重要界线，已为许多学者所认同。小学生从三四年级开始就学习划分段落层次，一篇几百字的小文章往往也不止一种分法，有时教师拿来的标准答案也并不标准。何况《红楼梦》这样一部煌煌巨著，千古奇书呢？

关于《红楼梦》的结构之争还会继续下去。从建筑学角度来看，一座新颖、完美的建筑不仅要有别具一格的总体设计，而且要在各个局部体现总构思的精细安排；这些设计还要用新颖的材料与结构手法使其物化，从而使头脑中的构思与图纸上的设计变成实实在在的华居广厦。小说创作的结构创新也同样如此。我想着重研究的是，《红楼梦》的结构因子有哪些？其结构方式有何特征？是什么原因使这部小说的结构、主线变得如此与众不同，从而支撑起这样一座瑰丽宏伟的大厦。

二、众多的结构元素形成了多线多层并存式结构

曹雪芹在第一回借石头之口道："历来野史，皆蹈一辙，莫如我不借此套者，反倒新奇别致……至若佳人才子等书，则又千部共出一套。"他要"破陈腐旧套"（第五十四回回目）中，除主要指内容外，我认为也包括结构方式在内的艺术形式方面的因素。

在《红楼梦》之前的古典小说中，结构元素通常就是主要情节骨架，也就是主要人物的基本活动。不论故事情节多么复杂，从结构元素分析，都是单一的。有些小说虽然也出现神魔仙妖，但它并不包含情节以外的深层的东西。《水浒传》第一回"张天师祈禳瘟疫，洪太师误走妖魔"，七十一回"忠义堂石碣受天文，梁山泊英雄排座次"。如果将开头"误走妖魔"这千把字统统删去，并不会影响小说主题的深刻性和结构的完整性。相反去掉"此殿

内镇锁着三十六员天罡星，七十二座地煞星，共是一百单八个魔君在里面。上立石碑，凿着龙章凤篆天符，镇住在此。若还放他出世，必恼下方生灵……他日必为后患”（第二回）等语，小说反而会增色不少。在这里，“一百单八个魔君”就是梁山泊的一百零八将。A就是B，B的故事就是A的故事。而且当故事展开以后，与A有关的人与事就不再出现。因此《水浒传》的总体结构就是以宋江为首的一百多位好汉被官府所逼陆续聚义梁山，（七十一回本）后来又受朝廷招安四出征战直至多数人悲惨地死去的故事（一百回本）。其中前七十回的结构大体是一系列相连的环形结构，即由一个或几个好汉的活动为主构成的基本上封闭自足的相对独立的故事，带出另一个或另几个好汉活动的故事，又构成一个新的故事。如小说开头写九纹龙史进大闹史家村，无法安生，去投师父王进。途中在渭州遇到鲁智深，于是引出了鲁智深为主的五六回故事。但史进的情节便到此为止，以后只是一提姓名罢了。鲁智深的故事引出了林冲的故事，林冲的故事引出了杨志的故事，如此等等。因此，其结构元素便是一个个好汉被官府逼上梁山，其结构形式便是一连串的故事环。它只有明线，没有暗线；只有实线，没有虚线。

《西游记》从情节和主要人物看有两大部分，即神猴出世、大闹天宫到被镇山下的前八回和后面九十二回加一个附录① 的关于去西天取经的故事。猴王在三星洞主菩提祖师的教诲之下，“立志修行果道真”。后因“欺天罔上思高位”，（第七回）被如来佛镇锁于五行山下。五百余年后，按照如来的安排，经过观音教诲，孙悟空“见性明心归佛教”。（第八回）至第十四回唐三藏路经此地便跟随他西天取经，最后终于成佛。孙悟空自始至终是主要

① 人民文学出版社1980年第2版。

人物，他的活动构成了小说的基本情节。其结构元素是佛法使众生得道得神通，一旦违背，便遭厄运。而改邪归正，历经考验，便可修成正果。这个单一的结构元素决定了小说的单线结构形式。

《三国演义》的情况也不例外，甚至更加明显。其结构元素便是全书开头“话说天下大势，分久必合，合久必分”中的“分、合”二字。小说就是以刘、关、张、诸葛、曹操、孙权等人的争斗为线索，写出天下由合而分，又由分而合的过程。

《金瓶梅》虽然在题材上取得了重大突破，但在结构艺术上却并无创新。其结构元素便是西门庆因贪欲由暴发而暴亡，因此其线索比较单一，结构易于缕清。

而《红楼梦》不然。它摆脱了第一主角及其主要情节基本上贯穿全书，始终处于中心地位的结构模式。王熙凤的故事在小说中几次占据了突出位置。尤其是十一回至十四回和六十五回至六十九回，贾宝玉及宝、黛（钗）爱情纠葛几乎不见踪影，而王熙凤却或明或暗地成为事件中心。因此有人认为“王熙凤理家史”是小说的主线。① 她在小说中的戏是如此之多，以致王朝闻先生为她专门写了一部专著《论凤姐》。在小说研究史上为非第一主角专著论述，还是首例。《红楼梦》也和其他小说只有一个情节系统不一样，它同时存在着地位虽不相当却决非从属关系的另外的情节系统。宝黛（钗）爱情纠葛（成曰悲剧）固然是小说的一条突出的情节带，但它并不能涵盖小说的全部情节。正如许多学者都已经指出的那样，重要的情节系统还有封建家族衰亡史、青年女子普遍悲剧史、贾宝玉叛逆道路史等等，而这些情节系统却又结合得浑然天成，使全书成为一个十分紧凑动人的整体。其奥秘首先就在于曹雪芹一开始就从其多重主题出发，布下了多种结构元素，

① 转引自王一纲《从第四回看〈红楼梦〉》。

从而为其多线结构奠定了深厚坚实的基石。

其一是“闺阁昭传”。传主是作者接触过的“当日所有之女子”。这“几个异样女子，或情或痴，或小才微善”，行止见识皆出于男子之上。因此，这是中国第一部以表现、歌颂女性情感、人格、才干为主的小说。其范围远不止于一二人。其结构形式必定要突破以一二主要人物矛盾冲突展开情节的传统模式。

其二是“石头”历世。《石头记》就因记无材（命）补天、幻形入世之石的经历而得名。但此石并不是开头象征性地交代一下，从此不再出现，而是“变成一块鲜明莹洁的美玉”，成为一位贵族公子的命根子。他既是贾宝玉生活的见证，又是贾宝玉不在场时的全知叙述人。不仅如此，石头在叙事过程中有时还直接出来说话，最后又复归大荒山下。这样，补天之石、贾宝玉身上的美玉、贾宝玉和叙述人四者之间就具有了某种同一性。“石头”历世在结构中的作用显然与“闺阁昭传”有密切关系，但又决不能合二为一。石头所见所闻也不限于闺阁的人和事。

其三是神瑛历缘和绛珠还泪。瑛乃似玉之美石，宝玉乃其转世，他与贾宝玉有同一性，但与“石头”及其异体“鲜明莹洁的美玉”却非一物。因为“石头”即“蠢物”，而一僧一道带“蠢物”去历世时，谈到了神瑛侍者凡心偶炽，意欲下凡。所以，“石头”（美玉）、神瑛、贾宝玉三者虽有同一性，但两两关系有所不同。“石头”变成的美玉是贾宝玉须臾不离身的真宝玉，神瑛下凡成了荣国府公子贾（假）宝玉。由于绛珠还泪，所以这一结构元素成了小说结构中的一条最鲜明的线索。

其四是传述情痴色鬼、贤愚不肖。甄士隐梦中听那一僧一道谈论到，由于神瑛下凡，绛珠还泪，“勾出多少风流冤家来，陪他们去了结此案”。“想这一干人入世，其情痴色鬼、贤愚不肖者，悉与前人传述不同”。显然，这个传述的范围远远超过神瑛绛珠之

间的情债，也不止是那些异样女子的事迹，尽管包含这两者，但还应当有其他的“色鬼”，另一些“贤愚不肖者”的活动。因而其情节范围与社会意义均更为广大。

其五是空色情梦。小说开卷“作者自云”起便多次提到梦幻，情节展开伊始又多次写到梦境，全书浸淫着“到头一梦，万境归空”的思想情绪。正如第一回回前总批指出的那样，梦幻“亦是此书立意本旨”。而空空道人听石头一番剀切陈述之后，又检阅一遍《石头记》，便抄录传世。“从此空空道人因空见色，由色生情，传情入色，自色悟空，遂易名为情僧，改《石头记》为《情僧录》。”在这里，由空色而色空，情乃中介，起了关键性乃至决定性的催化作用。甚至连“道人”都变为僧人，而且成为情僧，可见“情”的作用之伟大。但所有这一切又都只是梦幻而已。在出家人看来，人们尘缘未断时往往不知是身在烦恼中，于是需要“度脱”，帮助他们从梦中醒来皈依佛道。甄士隐在梦中听一僧一道谈论说，那“一干风流孽鬼……已有一半落尘，然犹未全集”。当时由顽石（“蠢物”）变成的鲜明美玉尚在他们手中，即宝玉尚未出世。那道人说，“趁此何不你我也去下世度脱几个”。结果度脱的第一人便是梦中得知天机的甄士隐。显然他不在“风流孽鬼”之列，小说也没有写到他有任何风流故事。他的被“度脱”与以上四个结构元素没有任何直接的情节关系。这个人物的出现主要是作者出于表现主题及结构上的需要。“度脱”的第二人是因尤三姐自刎心灵受到强烈震撼，终于看破红尘的柳湘莲。从脂批提供的线索看，最后“悬崖撒手”的贾宝玉也很可能是被“度脱”了的。小说中还有一些细节也表现出度脱与梦醒的关系，如第一回僧道要甄士隐“舍”英莲，甄士隐未舍，是因为父女情深。后来他受到跛道点化，明白了“痴心父母古来多，孝顺儿孙谁见了？”于是梦醒而去。而宝玉当时“绮罗昼夜困鸳鸯”，还沉浸于情场、情网之

中，所以僧道告诫他“沉酣一梦终须醒”。（二十五回）因此，在空色情梦这一结构元素中，情是其中的核心。如果从主题的角度说《红楼梦》是文以载情，那么从结构的角度说则是以情串文。

通过以上分析我们不难发现，由于《红楼梦》结构元素的多样性，因而在结构形式上必定会出现一些与单一结构元素作品大不相同的特点：

1.小说主线不止一条。尽管各条线有许多相容、重叠之处，分量上也有轻重之别，但彼此不能相互取代。这些主线大致有以下几条：

（一）宝黛（钗）爱情悲剧。这是诸线中最动人最鲜明的一条。

（二）贾宝玉的精神悲剧。它在长度与内容的丰富与深刻上超过第一条线。

（三）青年女子与其他年轻肯定性男子的人生悲剧。这条线之所以不能与（二）合并，是因为贾宝玉人生悲剧的内涵与王熙凤、柳湘莲、蒋玉菡等的人生悲剧大不相同。

（四）以贾府为代表的封建家族没落败亡的历史悲剧。它不仅仅是青年男女悲剧的舞台与背景，而且由于其涉及的内容广泛、人物众多、思想深刻，获得了独立的艺术地位，使《红楼梦》彻底突破了“言情”的藩篱，获得了空前的思想深度。

（五）有情为无情毁灭的社会悲剧。即有情者、有材者历世，但“补天”与“受享”的幻想为无情世界毁灭的悲剧，最后他们又都回到神话（天堂）世界，即原来的出发点去等待。

2.以上五条线索与前述五个结构元素之间，并不是两两对等的关系，而是某一元素着重影响一条线索的同时，多元渗透，相互影响。在每一条线索中都可以看到五个结构元素的作用。

3.小说的五条主线不是分布于同一平面，而是处于表层、浅层

与深层这三个不同的平面中，构成了明线与暗线，实线与虚线。

所谓表层就是直接地明显地表现为故事情节的层面，是一般读者最容易发现的。它不仅位置明显突出，而且一旦抽去，作品的基本内容将不复存在。宝黛（钗）爱情悲剧线索便处于这一层面。刘敬圻指出：宝黛钗的感情纠葛线索具有最广泛的可接受性，“是最具有稳定感和可移植性的。各种门类的艺术实践已经说明，哪怕是最为简单粗疏胆大包天的改编者和移植者，只要其作品以《红楼梦》命名，就不可能将这一线索一斧砍掉。无论戏曲、电影、舞蹈，还是纪念邮票（小型张），都无一例外……反之，倘出现一部抽掉宝黛钗爱情故事，却还以《红楼梦》命名的影剧，那倒是不能不令人瞠目结舌、啼笑皆非的了。”① 所谓浅层也决不是肤浅之意，而是相对于表层与深层而言的一个中间层面。这些线索便是贾宝玉精神悲剧史（或曰“叛逆性格发展史”）、青年男女普遍的人生悲剧史和封建家族败亡史。这三条线索虽然也贯穿于情节之中，但却非一般人常规阅读便能发现。只有具备较高的文学理论水平，经过反复阅读、深人研究，才能透过表层情节，将它们逐条从宝黛（钗）爱情线索中剥离出来，看出它们具有自己独特的价值。以上四条都是明线、实线。这四条线又可分为两类，或曰两大主线。前三条线，即宝黛（钗）爱情悲剧、宝玉精神悲剧、青年女子等的人生悲剧，可以总括为有情者的人生悲剧。《红楼梦》还存在一条暗线，它是一条虚线。正是这条处于深层的暗处的虚线，主宰着以上明线、实线。它便是有情为无情毁灭史。绛珠为了偿还“灌溉之情”，下世还泪，于是有了宝黛爱情悲剧。神瑛情泽草木，“日以甘露灌溉”，于是便有了宝玉虽对科举仕途无情，却对少女及女性化男子的有情，而且到了“情不情”的境界，从而不

---

① 《红楼梦学刊》1986年第4辑。

可避免地造成了精神悲剧。以王熙凤和诸钗为代表的青年女子及以柳湘莲为代表的肯定性青年男子，或追求利、权，或追求爱情与自由，或希望像男子一样有施展才干的机会（如探春），总之，对现实世界都不能忘情，于是构成了一连串的人生悲剧。上述三类悲剧都主要发生于贾府内，它表现出这个封建贵族大家庭为代表的封建时代确实已进入末世，危机四伏，不断扼杀着本来可以使家族振兴和长期兴旺的积极力量。一切真正美好的感情在这里都无法存在与发展，都受到抑制、扭曲与摧残。而丑恶的感情却不仅合法存在，而且蛀蚀着家族大厦的梁柱。于是这个家族的败亡就不可避免了。它之所以成为历史悲剧，是因为这个家族的首脑们（贾母、贾政、王夫人等）自以为他们那样做才是真正的振兴家族隆昌永继之道。殊不知正是他们对儿孙的这种错误的早已落后于时代之爱，才加速摧毁着这座大厦。因此，不仅贾母，就是贾政和王夫人等，也都有有情的一面。但是作为一个封建贵族世家，作为一个宗法社会，它不允许贾宝玉蔑视仕途、追求自由的性格发展，也不允许任何少女少男逾"礼"越轨，因此，从本质上来说它是无情的。无情者、无情世界终于摧残了有情者和那个带着浓郁理想色彩的有情者世界——大观园。但是有情被无情毁灭并不仅仅表现在某几个人物身上，也不仅仅以某几个情节体现，而是渗透全书，体现在几乎所有重要情节、细节与人物中，成为全书的灵魂。这就要经过反复深入的研究，突破传统的文学观念与思维方法，比较各种见解，才能有所认识。

三、纵横双向进行的结构方式

结构元素和主线众多并不一定是好事。因为单一元素与主线虽然简单，却明了省事。双元素只有一种组合，双线也较易处理。

但从三元素起，组合便呈几何级数增加。若到了四元素便能产生十多种组合，处理起来就十分困难。《红楼梦》的众多结构元素和主线，由于作者采取了一系列非同寻常的结构方式来解决这一难题，不仅完全避免了多元互不相关，多线相互干扰，题旨分散，结构零乱的毛病，而且创造了一种从宏大的总体构思出发，多线扭结，紧凑灿烂，包容巨大信息量与复杂思想意义的结构方式。

1. 大议论、大铺排、多伏笔式的开头

许多读者都注意到《红楼梦》开头与众不同。一般小说主要人物都立即出场，或介绍，或行动，线团滚落，线索清晰，情节迅速展开。《水浒传》略有不同，第一回先写洪太尉误放"妖魔"入世，第二回则由主要反面人物高俅先出场。然后写由于高俅迫害王进，王进在逃亡途中结识九纹龙史进，史进护庄引出九华山朱武、陈达、杨春三个好汉，史进出走又引出鲁智深与李忠，于是小说主要人物陆续一一登场。这个开头基本上仍然是纵向、单线、直线结构。而《红楼梦》不然。一是其主要人物出场较迟——宝、黛、凤第三回才正式出现，宝钗至第四回才提到。而主要人物的主要情节展开更迟到第六回才开始。这是由于它要表现的题旨较多，情节不能在某一两个主要人物上停留过久之故。因此它的前五回打破了以主要人物活动推动情节展开的传统模式。而且第六回从主要人物的活动观照，主要是写王熙凤，而非写宝、黛、钗。正如甲戌本脂批所云，"此回借刘妪，却是写阿凤正传"。由此可见，直到前六回，小说的第一主角贾宝玉在情节上还没有像一般小说那样一出场以后就牢牢地占据突出的首要地位。它表明王熙凤承担着体现主题与结构某些成分的重要任务。二是以改造了的补天神话，自撰的绛珠还泪拟神话与甄士隐之梦、贾宝玉梦游太虚幻境为生长点，布置了石头历世、绛珠报恩和众女子归宿及传述贤愚不肖等四条线索，一开始就给人以多线展开的印象。三是小说开头

部分有一连串介绍、议论和抒情，构成纵向总体中的好几个局部的横向平面。主要有：石头的来历，《石头记》的来历与特点，贾府的谱系与现状，四大家族的关系，金陵十二钗、副钗、又副钗和贾府的命运。这几个横向平面虽与主要人物有关，但除第一个平面外，其余都涉及其他许多人和事，主要人物及其故事并不起决定性作用。这样，众多的结构元素在这些平面中得以具体化并组合成几条比较明显的线索。那些议论和抒情则画龙点睛地挑明题旨，提出线头，揭示那些线索。从而使众多结构元素一一落实，众多线索毫不零乱。四是埋下伏线。其中最突出的自然是宝玉梦游太虚幻境时看到的对联、册页，所饮的香茗美酒和所闻的《红楼梦》曲。这些有的构成虚线，有的成为实线。《石头记》后三十回迷失不传却仍有如此超凡的艺术魅力，高鹗能续写后四十回，重要条件之一便是有些伏线的提示。当然，前八十回中还有不少暗示。因此，前述四条明线中都有一些成份以暗线形态出现。犹如一条河流经过某些地层时，有一部分水进入地层或形成暗河，至别的地层时，地下或暗河之水才又汇入地面河道之中。

如果将长篇小说比作建筑一座大楼，那么《红楼梦》开头部分的结构艺术，颇有点像二十世纪现代化建筑的前期工程要几通一平。不仅要地平、路通，（上下）水通、电通、（煤）气通、热通，而且还预留了电话电缆和各房的电话线路接口、电视公用天线接口等。在此基础上，便可建筑高楼大厦。《红楼梦》正是靠前五回打下了一个功能广泛、格局特殊而又非常坚实的基础，所以作者的总体构思在以后的篇幅中才得以高度完美地得以体现。

2.麻花式的线索扭结方法

《红楼梦》这许多线索之所以不让人感到平行或散乱，很重要的一点是得力于麻花式的线索扭结方法。在笔者看到的论著中，最早提出这一见解的是丁淦（维忠）。他认为小说的基本内

容"伤时骂世"、"为闺阁昭传"和"通灵之说"——贾宝玉的故事"三大部分是麻花形构成"。我想探讨的是，这条麻花式线索是怎样扭结起来的。如果我们弄清了这一结构机制，那么对于今后长篇创作中以多线结构，尤其是以多层多线结构表现非常复杂深刻的内容与思想，显然是十分有益的。

作为一种小食品麻花，通常是一条面棍对折扭结而成的，因此看起来有两条。当视点固定时，从形态上看，每两条都处于"现—隐—现"的状态。而"现"的背后正是"隐"支撑着。"现"与"隐"有规律地转换着位置。《红楼梦》诸线索的扭结，基本原理也是这样。在这一扭结中起关键作用的人物是贾宝玉和王熙凤。贾宝玉的活动牵动了几乎所有的结构元素，直接体现宝黛爱情悲剧和宝玉叛逆性格的精神悲剧。而由于他和众少女少男的特殊关系，又表现了青年男女人生悲剧这条线，从他的"不肖"中又能见出封建家族的没落。而王熙凤既是青年女子等人人生悲剧的主角之一，即既是无情世界摧毁的一个重要对象，又是摧毁其他有情者的无情世界的一部分。所以曹雪芹主要靠写好贾宝玉和王熙凤两个人的活动来扭结这个"麻花"。《红楼梦》中这么多大大小小的故事，如果以人命名，那么最大最主要而且贯通全书的故事是两个，即贾宝玉的故事和王熙凤的故事。其他人的故事，或多或少地和宝玉、凤姐有些关系，因此几乎都可以纳入这两大故事中去。这样我们就不难理解为什么第二回冷子兴演说荣国府时，介绍得最多的是贾宝玉，次多的便是王熙凤；为什么第三回要从黛玉眼中着重写出宝玉、凤姐二人；第五回着力写了宝玉游太虚幻境，第六回就通过刘姥姥、周瑞家的、平儿等来写王熙凤。《红楼梦》的第一主角贾宝玉，第二主角王熙凤大体上就是这样或"现"或"隐"地交替活动着。当然，小说中的这种麻花式结构与食品麻花毕竟在形式上也有所不同，这便是小说结构中的"现"与"隐"是相对

的，在不少场合这两个主角同时出现。不过在同一局部故事中，二人的地位作用仍有主次之别。因此在《红楼梦》中有好几次王熙凤占据了舞台中心，而贾宝玉"叨陪末座"，甚至干脆消失了。当然更多的情况是相反。这样扭结的好处是不仅使作品变得十分紧凑，而且你中有我，我中有你。于是从主题到结构都令人感到小说确实在言情，又绝不止是言情；确实在写家族败亡，却充满了有情者痛苦的呻吟；作为一个世界是无情的，但具体到这个无情世界的权势人物，却并非都是无情者，或者也有有情之处。总之，这种麻花式结构使多重题旨与结构元素紧紧地融合在一起，反复得以表现，使情节带有某种既似又不似的色彩，从而扩大了表现与想象的空间。

3．以精心设计的小结构强化美化大结构

一部几十万字的长篇小说若仅有一个结构元素一条主线，要将它写得紧凑已大不易，何况《红楼梦》这样一部多重主题、多结构元素、多主线的煌煌巨著。麻花式扭结的结构方式主要从纵向上解决了诸线索如何变成一个整体的问题，曹雪芹还精心设计了许多小结构，从横向上不断强化、美化全书的大结构，从而使有限篇幅中包容了无比巨大的信息量。

所谓小结构就是，在一部大书中的某个或某些章节中，以一个或几个人物为主的具有新内容的活动，它是整个情节链中有相对独立意义的一环。重视小结构的营造，这在曹雪芹之前已经有一些作家作过尝试，并取得过出色成绩。如罗贯中在《三国演义》中用了整整八回（43—50）精心描写赤壁之战从设计、准备、进行到结局的全过程。情节曲折，高潮迭起，张弛相间，绘声绘色。刘、孙、曹三方的利害、智谋、力量、人情得到了充分的表现，一下子写活了十几个人物。它所产生的情节张力影响了小说的整个后半部分。而位于全书中间这个局部，使全书结构变得更加紧凑而有光彩。

《三国演义》如果没有这八回，定然大为减色。此外如“刘玄德三顾茅庐”、“孔明挥泪斩马谡”等都是脍炙人口的篇章，也是为全书生色、提气的精彩小结构。相比之下，施耐庵在《水浒传》特别是前七十回中，似乎更注意小结构的营造。这大约和小说先后以鲁智深、林冲、杨志、晁盖、宋江、武松等人为中心，写好一个个局部的故事来结构全书有关。以致后来民间说书在这些小结构的基础上添枝加叶，扩展情节，丰富细节，遂有林十回、宋十回、武十回的说法。

曹雪芹显然学习了前人的宝贵经验。他更加注重营造从而使小说中充满了许许多多的小结构，不少学者称之为“网状结构”或“网络结构”。在这方面他有一些重要的发展和创造。

一是通过一个人的活动，在突出一些人物性格的同时，写出复杂的场景与人际关系。最明显的就是黛玉进京后，通过她叩拜贾母和到处拜见各位长辈，不仅将宝、凤、贾母及黛玉自己的性格写活了，而且将荣宁二府的大格局、两府重要主子的身份和基本形象都交代清楚了。这种类似“串糖葫芦”的结构法在“刘姥姥一进荣国府”中更为明显。正如叙事人所云，荣府人多事多，“竟如乱麻一般，并无个头绪可作纲领”。（六回）所以这样的结构法有助于在全书的总纲之外，起局部的纲领作用。总纲带动分纲，通过它展开复杂的情节，这样的结构就更为完整、紧凑和清楚。

二是从头至尾不断从总体上明言暗示，“牵前摇后”（王府本三回夹批），先伏后应。结构上总体意识强是《红楼梦》的一个突出特点。它不像《三国演义》和《水浒传》只在首尾亮一下主题，而是每过若干回便要总结性地提醒或暗示一下。如十三回可卿托梦，二十二回、五十回两次制灯谜，三十七回、七十回等几次诗词的暗示，七十四回探春的一番议论等等。从而使线索“麻花”始终处于拧紧而毫不松散的状态中。

三是在一个事件中以主要人物为中心，让有利害关系的各色人等在事件中表演。如宝、凤魇魔，宝玉挨打，鸳鸯抗婚等都是。这种在同一平面中活动的结构方式与纵向的“串糖葫芦”式不同，是一种横向小结构。它像毛竹的竹节一样，一节一节地生长，使高擎蓝天的毛竹不是一个长长的空洞，而是有层次，也更有力量。有了这许多横向小结构，那么总体上向前发展的纵向结构就变得更充实、坚牢，层次感更强了。

四是在小结构中注意写好一个个小单元的特色，有意识进行陪衬、对比。《红楼梦》中有许多回或半回都是精采的小结构，有不少回中还精心设计了一个个相对独立的小单元。使出场较少的人物有一方属于自己的舞台表演，从而闪出光彩，并衬托得主要人物更加鲜明丰满。如四十回前半回贾母提议大家凑分子给凤姐做寿，曹雪芹将王熙凤当着贾母和背着贾母这两部分写得非常出色。尤氏这个戏很少的人物也充分表现出她的宽厚、能干和口才。她对王熙凤说：“我劝你收着些儿好，太满了就泼出来了。”简直就是《聪明累》曲的姐妹篇。抄检大观园，同样是被抄检，受迫害，袭人晴雯处、探春侍书处、迎春司棋处、惜春人画处，处处不同，却又互相关联，前后衬托，主仆对比，形成了一个完整紧凑的整体，使小说主线变得更加鲜明。

正如茅盾一九六三年就指出的那样：“《红楼梦》开头几回就把全书的结局和主要人物的归宿，用象征的笔法暗示出来……这样包举万象的布局，旁敲侧击，前后呼应的技巧，使全书成为巍然一整体，动一肢则伤全身，这是空前的高度成就。”①

---

① 《文艺报》1963年第12期，转引自蓉生《试论〈红楼梦〉的结构》，《红楼梦学刊》1992年第3辑。

第四章

被彻底颠覆的世俗观念

一部文学作品如果主题积极，结构完整，情节精采，有几个人物形象鲜明，具有典型意义，叙述语言流畅，人物语言性格化，那就堪称优秀之作了。而一部伟大作品除了上述诸方面应有更高成就外，还应当在观念上达到那个时代的高峰，以超前意识给人以启迪。

伟大作家通常都是那个时代伟大的思想者。他也许并无单独的思想论著，也不曾在作品中系统地直接发挥某些思想，但其作品总会不时闪烁着具有惊人睿智的思想光辉，其中必有一些是那个时代刚刚萌芽而不为常人所识、所容的超前意识。正因为有如此不寻常的深刻思想的浸润，作品的艺术典型才获得巨大的历史深度和超越时空的强大生命力，大大提高了整个作品的美学价值。

《红楼梦》之所以二百年余年后生命力愈加旺盛，令人常读常新，一个很重要的原因就在于它颠覆了当时的许多世俗观念，它表现出的某些新观念简直惊世骇俗，有的至今仍发人深省。小说自然是形象思维的产物。但优秀小说，更不必说伟大小说，定然也是理性浸润之作。没有理性的渗透、升华，作品就不可能摆脱平庸的羁绊。《红楼梦》就是一部充满理性的伟大小说，它在哲学、美学、伦理学、经济学、历史学等方面所表现的观念的丰富与深刻，在浩如烟海的古代典籍中只有很少一些能与之比肩。

鲁迅在《中国小说的历史变迁》中指出："总之自有《红楼梦》出来以后，传统的思想和写法都打破了。——它那文章的旖

婉和缠绵，倒还是其次的事。”这被打破的传统的思想，已有不少学者从政治学、历史学、社会学、伦理学以及文学、美学等方面作出阐释，此不赘述。我感到需要进一步探讨的是：在被打破的众多传统的思想中，最核心最本质的部分是什么？它与小说正文一开始就出现女娲补天神话有什么关系？我认为应当从小说对社会本体、生命本体和宇宙本体的态度中去发现。

一、被颠倒了的存在秩序

己卯本第十二回脂批提醒读者：“此书表里皆有喻也。”“观者记之，不要看这书正面，方是会看。”《红楼梦》内容的社会性已有许多文章论及。我认为从社会本体的角度观照，它实际上创造了一个和现实世界存在秩序基本颠倒了的具有浓重理想色彩的存在秩序。这种“颠倒”不是以正常形式的反置表现出来的，而是通过否定常规的形象，从实质上表达了某种相反的观念和情绪。通过这个被倒置了的“形象——观念”组合，我们也许就能比较真实全面地了解曹雪芹的创作动因和构思内核，从而更深刻地理解这部伟大作品与那些不朽的艺术典型，特别是从群体上认识其共性意义与价值。

“长幼有序”，这是封建宗法社会的基本伦理法则之一。长子继承，长兄如父。长房长孙被称作“承重孙”。长房的面貌反映着家族的兴衰，代表着家族的未来。在中国古典文学名作中，长兄通常都是品德高尚智慧过人具有引导诸弟才能者，即使异姓结义者也大体如是。桃园三结义中的刘备，梁山一百单八将中的宋江皆然。唐僧的三个徒弟中无论为人还是本领都得数老大孙悟空。即使是否定性形象，群体中为首者也常有兄长之类的身份，如《金瓶梅》中西门庆为首的几个无赖，就以他为“兄”。而《红楼梦》

却大异于常。在贾府的宁荣两支中，"宁公居长"。但《红楼梦》却明白无误地一再强调，这贾府长房不仅未能为弟妹楷模，且系贾府衰败之祸首。"造衅开端实在宁"，"家事消亡首罪宁"。小说中宁府男性主子没有一个肯定性人物。贾敬一味好道，只知炼丹。曹雪芹以"胡羼"二字不仅活画出他与道士交往的可笑，也是对人物的否定。作为贾府玉字辈之首袭了现职身为族长的贾珍，作者竭力暗示或干脆直接揭露其灵魂的丑恶与才能的平庸。他集中的两场戏，一为可卿发丧，一为勾引尤氏姐妹，是一个十足的"皮肤淫滥之蠢物"。贾蓉继承父德，虽不过十六七岁，却已深谙勾搭婶母调戏姨娘之道，还为叔叔牵线偷置外室。宁府女性中，可卿"淫"，惜春"冷"，尤氏软弱，也缺乏高度肯定型人物。荣府又分两支，也是长不如次。贾赦虽然袭爵，但即使按封建正统观念的标准衡量，其德才也都不如乃弟贾政。其妻邢夫人"禀性愚强，只知承顺贾赦以自保，次则婪取财货为自得"，也不如王夫人能干。贾府健在辈分最高的贾母不居宁府而居荣府，不亲贾赦这支而亲贾政这支。连贾赦的子媳贾琏夫妇也在王夫人手下施展自己的才能。而荣府的王熙凤却趁秦可卿发丧之机在宁府大出风头。所有这些都传达出这样一个信息：长房并不一定出人材，也许反而会腐蚀人材，埋没人材，扼杀人材。长房继承的秩序应当改变，而在《红楼梦》中已经作了改变。

正庶之别也是封建宗法制度的一条重要原则，所谓"诸侯与正而不与贤也"。（《穀梁传·隐公四年》）在贾府元迎探惜四艳中，元春固然位极人品，但作者并未着力写她的抱负、才干和在风浪中有什么特别的作为，他心目中真正的脂粉英雄却是探春。就能干、心计、胆识与志气而言，她在《红楼梦》众女性中仅次于凤姐。贾母因贾赦欲收鸳鸯为妾盛怒之下错怪王夫人时，王夫人"何敢辩"，薛姨妈"不好辩"，宝钗"不便辩"，连素来胆大包

天敢与贾母逗乐的凤姐、常向祖母撒娇的宝玉都不敢辩。"有心的人"探春却款款进言，几句话说得贾母回嗔转喜，自认"老糊涂了"。四十六回抄检大观园时，连平日最高傲小性的黛玉都不置一喙，束手视抄。宝玉糊涂被哄，未加干预；探春却命丫环们"秉烛开门而待"于先，齐开箱柜盒包于后。接着发表了一通听来通俗却深含哲理的自杀自灭的精采宏论。最后是飞起一掌，将狗仗人势欺压少女的王善保家的打了个天昏地黑。慌得凤姐连忙喝令那个老货"快出去"，并与平儿"忙与探春束裙整袂……直待服侍探春睡下，方带着人往"别处去。曹雪芹多次点明探春的庶出身份，并写出她竭力想摆脱这个庶出阴影。她的重场戏多与这庶出身份有关。她的好强与不甘受辱，从潜意识层面看，正是这一反庶心理的驱动所致。不论谁不小心触到探春的这一隐痛，都会被她迎头反击。她的亲生母亲赵姨娘为其弟即探春亲舅争丧银时又触及这个问题，也不免被女儿数落了一番。所有人中，只有王熙凤慧眼独具，为探春庶出而深感惋惜："将来不知那个没造化的挑庶正误了事呢，也不知那个有造化的不挑庶正的得了去。"（五十五回）王善保家的栽在她手里，正是错误地估计了她"况且又是庶出"这一点。曹雪芹在《红楼梦》中实在是为中国古代文学塑造了一个最出色的庶出典型形象。探春位列金陵十二钗，自然也是一个悲剧人物。但若将她与另外十一钗比较一下，应当说其结局相对最好：黛玉泪尽而亡，未能与宝玉结合；宝钗得到的是没有爱情的婚姻，且宝玉最后还"悬崖撒手"；元春困居深宫而早逝；凤、迎、妙结局都很悲惨；李纨寡居终生，惜春遁人空门，巧姐堕入穷困。而探春则仅仅是远嫁而已。虽然远离家人，但对于一个后来家被抄没的少女来说，远嫁恰可避祸。曹雪芹网开一面，对这位庶出少女显然是有所偏爱。探春"精明"之才"高"远之志之所以未能施展，仅仅因为"生于末世运偏消"。将她嫁得那么远，而且暗示她也有可能

当王妃，莫非是希望探春能在一个比较尊重女性的异国一展宏才？

贵不如贱，这是《红楼梦》表达的一个重要思想。一系列品德高洁、才干出众的丫环、戏子，光彩照人。他们的人格在赦、珍、琏、蟠之流的反衬下，更显得虽然“身为下贱”，却“心比天高”。即使同属命运不幸令人同情的金陵十二钗，一些主子如凤、迎、惜、妙，在为人上也不如鸳、平、晴等人。作者竭力表现她们出身低微，但禀赋、才智、能力却绝不下于甚至远高于主子们。其“补天”之才也是由无命而未能发挥。她们某些才干（如写诗）不如主子，仅仅是由于出身、地位卑下未受教育所致。其实她们的天分丝毫不低，具有很强的可塑性。被认为“呆头呆脑”（四十八回）的香菱学诗，经过苦吟苦练，竟然写出了被众人认为“不但好，而且新巧有意趣”（四十九回）的诗篇。作者显然想表明，人不能以贵贱论高下，出身卑微者若有“补天”机会，也许会干得更好。

不过这些被颠倒了的存在秩序还未能从根本上颠覆这个世界。因为长幼嫡庶的换位并不能真正改变这个世界的基本存在方式，它在社会本体上依然是一个男人统治的世界。因而要对它实现真正的颠覆，就必须改变既成的性别压迫，从生命本体上证明女性的优越性。这样才能改变男性为中心的社会本体结构。因而我认为，《红楼梦》对传统的思想最大的打破就在于，它通过创造的那个辉煌的女性世界传达了这样一个信息：男人不如女人，女人全面超过男人！

二、男性全面失败，只好用夫权族权政权维持统治。只有“怡红”才是男性无可替代的专能

《红楼梦》为我们创造了一个“母系社会”，一个女性至上

的王国。这一点在《红楼梦》的三个世界中表现得都很鲜明。在天堂世界中，至高无上的不是玉皇如来，而是警幻仙子。她“司人间之风情月债，掌尘世之女怨男痴”，管理着人世最高尚最复杂的情感活动。无论是什么大士、真人，跛道、癞僧，都需向她“交割清楚”。她主管着一个一般男性无法进入更遑论掌权的“清净女儿之境”。在人间世界的缩影贾府中，地位最高的是被尊为“老祖宗”的贾母。贾府的真正活动中心在荣府，而荣府的管理体制是贾母——王夫人——王熙凤这样一个女性体系。小说中展示的贾府活动，几乎都以女性为中心。而大观园这个理想世界则是一个真正的女儿国。这里唯一的男性贾宝玉，作者是将他作为“诸艳之贯”（己卯、庚辰本十七回脂批，王府、有正本“贯”作“冠”）来写的。我认为此“贯”或“冠”并非第一或领袖，更非“皇帝”，而是联结或中心之意。即大观园众少女的活动都由贾宝玉的活动而联结贯穿成一个整体，都围绕着他的活动而展开着自己多彩的生命史。

曹雪芹显然在《红楼梦》中有意识地进行着男女对比。结果是女性在德、识、才、学、魄力、能力、谋略等诸方面全面超过男性。在同辈人物中男的一律不如女的。文字辈女性以王夫人为代表。她长期掌管荣府内务大权，近几年才因精力不济而交给凤姐去管。王夫人行事含而少露，颇见心机，善于用“人”和抓“大”事，比只知色严声厉的贾政厉害得多。昏聩腐朽的贾敬贾赦当更不在话下。玉字辈女性以王熙凤为代表。她“男人万不及一”，（一回）“少说些有一万个心眼子……十个会说话的男人也说他不过”。（六回）作者几次将她与珍琏等人置于同一事件中来突出她的伶俐与干练，“特贬贾珍琏辈之无能耳”。（庚辰本五十四回回前总批）即使玉字辈女性中相对较弱的尤氏，在四十三回“闲取乐偶攒金庆寿”中，处事细致妥帖，善解人意。难怪庚辰本脂批说

"尤氏亦可谓有才矣"。而通观全书，曹雪芹也罢，批书者也罢，从未将"有才"之类的褒语加到敬赦政珍琏蟠等人头上过。作为草字辈代表人物的贾蓉和聪明要强颇具远见的秦可卿比，显然亦难同日而语。总之，贾府权力结构中的男性，老的无能，少的无望，创造力全面衰退。这个男女对比最经常最突出也最成功的例子便是将宝玉与诸钗对比。贾宝玉是小说男性肯定性形象中最卓越的代表。将他比下，余者当勿论。贾宝玉凡与男性在一起时，总是才华横溢，鹤立鸡群，光彩照人。最突出的便是十七至十八回"大观园试才题对额"。虽然众清客早知贾政要试试宝玉学习可有进益，"只将些俗套来敷衍"。但宝玉所题对额确实表现出他"天分高，才情远"，反应快，贴切、隽永、脱俗，不同凡响。又如七十八回宝玉奉父命作《姽婳词》，出口成章，佳句迭出，水平明显高出贾环、贾兰之上。连一向将严厉当严格不苟言笑的贾政见了也满意得两次"笑道"。但他与女性在一起时，不说黯然失色，也总要相形减色。论领导才干、机智谋略、胆识魄力，他不如凤姐探春。论学识才华他不及黛玉宝钗。元春省亲当夜命诸弟妹题咏，黛玉"只胡乱作一首"便获元春夸奖。见宝玉憋得直拭汗，又为他捉刀一首。宝便自成佳篇不算，也为宝玉寻典解围。从全书看，曹雪芹似乎有意识地让他处处不及黛钗等少女，屡屡出点小丑，多次陷入困境，全靠黛钗等解救。看来这并非偶然。三十八回"林潇湘魁夺菊花诗，薛蘅芜讽和螃蟹咏"中，宝玉自认"我又落第"。这个"又"字当极妙极，说明宝玉自觉不如。特别值得注意的是，曹雪芹显然是有意写出贾宝玉在关键时刻总是怯阵。与女性相比，不仅才力不逮，胆量尤其不及。金钏因他之故被逐，最后慷慨赴死以表清白，而他却"早一溜烟去了"。（三十回）晴雯重病，"四五日水米不曾沾牙"，被逐必死无疑。但宝玉竟"不敢多言一句，多动一步"。晴雯之嫂说他"是没药性的炮仗"，（七十七回）黛

玉说他“苗而不秀，是个银样镴枪头”。（二十三回）这些都表现出作者对男性的失望。即使贾宝玉这样杰出的男性代表，在关键时刻也缺乏担当重任的阳刚之勇。相反，倒是本属阴柔的女性中，颇不乏人格刚烈勇健者。

男性在与女性的较量中全面失败必然导致两种结果：一种如宝玉自认不如，甘拜下风，老老实实接受女性的帮助。另一种则以贾琏薛蟠为代表，当男性的特权受到威胁时，便借夫权、族权、政权的力量来压迫女性，维持自己的统治。即不是用人自身的力量而是用人的异化力量来统治人自身。当贾琏勾搭鲍二家的被凤姐拿住，他竟拿起剑来追杀凤姐，并最终在贾母的纵容下仅仅赔个不是了事。而薛蟠为了满足淫欲，在政权的重重保护下强抢英莲，打死冯渊。凡此种种，正是男性无能的表现。总之，《红楼梦》中以贾府男性主子为代表的男性，从生命本体观照，已经完全丧失了男性社会的梁柱作用和中心地位。

尼采说：“没有什么是美的，只有人是美的：在这一简单的真理上建立了全部美学……没有什么比衰退的人更丑了。”“人憎恶什么呢？毫无疑问，憎恶他的类型的衰落。他出于至深的族类本能而憎恶；在这憎恶中有着惊恐，审慎，深刻，远见，——这是既有的最深刻的憎恶。因为这，艺术是深刻的。”① 曹雪芹在小说中通过艺术典型塑造和直接抒情所表现出来的美学观念，其实质和尼采是相通的。在《红楼梦》中，如果不计焦大、倪二这样的小角色，那么除了薛蟠这个丑类之外，几乎所有男性人物都缺乏应有的生命阳刚之气。他们凡事缺乏足够的血气、胆识和魄力，缺少进取精神和创造力。贾府祖上曾以军功创业，是开国元勋。以后这

① 《悲剧的诞生》322—323页，周国平译，三联书店1986年第1版。

种进取精神和创造欲、创造力不断衰退。至贾敬，不仅不去开创新功，而且不知守业，反与道士“胡羼”，让儿子贾珍袭官胡闹。贾赦沉湎酒色，贾政在元春、贾母和忠顺府长史官面前都是诚惶诚恐，谨小慎微。贾珍、贾蓉父子俱靠祖荫度日，所好唯女色，未见做一件正事。总之，在他们身上表现出男性种气的衰弱和男性气概的匮乏。从贾府的兴衰可以看到“创业——守业——败家”这样一条轨迹，这便是男性创造力逐渐衰退的必然结果。所谓“一代不如一代”，正是指这种生命力旺盛的雄强男性种气的不断衰退。这种男性气质的丧失和男性健全人格的萎缩，也正是社会元气衰落的重要标志。已经有不少学者指出曹雪芹怀着深深的忧患意识来塑造他的人物。我以为，这种忧患意识的实质，不仅是他对生存状况的忧虑，而且主要是他对生命状态的焦虑和失望。

当然，曹雪芹并非认为女性在任何方面都超过男性以至可以完全代替男性，更非主张回到母系社会中去。他反对的实际上只是性别压迫，而非主张取消性别差异。这是因为女性不可能在性的方面超越自己，取代男性。曹雪芹安排贾宝玉住在有一棵来自女儿国的女儿棠的“怡红院”，给了他一个“怡红公子”的雅号，从前他还有一个“绛洞花主”别号，真是匠心独运，意味深长。“绛”即大红色，而红在中国传统文化和《红楼梦》中常代表女性。花神也通常都是女性。在第十七、十八回贾政等人参观大观园至后来被命名为怡红院的那所宅院时，作者特地点明那水的流向：“……共总流到这里，仍旧合在一处，从那墙下出去。”而“女儿是水作的骨肉”，“水”在《红楼梦》中也常常代表女性。这就意味着，园中之“水”——所有的女孩子都在“怡红院”前合在一起，都要经受情的洗礼和煎熬，才离开这个理想世界。庚辰本于“……共总……一处”旁有一条夹批：“于怡红总一园之看，是

书中大立意。”①这个“大立意”显然就隐藏在“怡红”二字的背后。我认为，作者之意实际上就是：“怡红”即让女性快乐。以贾宝玉为代表的真正的男性的主要任务就是使女人快乐。就是平等地对待女性，尊重她们，使她们免受性别压迫，发挥聪明才智，得到做人的欢乐。除此而外，所有男性能做到的事，女性也都能做到甚至可以做得更加出色。他是以女性超越男性的艺术表现来证明女性在总体上不逊于男性的生活现实。她们所缺乏的只是客观环境和外部条件，而不是其自身有何缺陷。当具备某种外部条件或出现某种机遇时，她们的才干便会迸发出耀眼的火花，令须眉们自叹弗如，“倒退了一射之地”。（二回）在一个比较自由的环境中，她们的创造力就会有惊人的发挥。五十六回“敏探春兴利除宿弊 贤宝钗小惠全大体”，曾长期为人所病，被讥为“补封建制度之天”、“改良主义”等等。其实探春、宝钗、李纨等采取的“政策”（当然，这都是曹雪芹的思想），许多经济学家，更不必说一般男子，直到二百年后才在无数痛苦的失败后渐渐明白。《红楼梦》中有一个现象颇耐人寻味，那便是曹雪芹对贾政的“放逐”。他一出差便很长时间不在家中。这样，大观园才有较多的自由，少女们才有自己施展才干的一点机会。贾政与同辈敬、赦及晚辈珍、琏、及贾雨村等人相比，是唯一一个“正经”人。但他思想僵化，态度粗暴，方法简单，只知守业，毫无创造力可言。曹雪芹名之为“贾（假）政（正）”，正是对这类缺乏生气、毫无生命力的“正经”的否定。而对贾政的不取，就表明作者对贾府以及它代表的社会权力结构中占统治地位的男子的否定。

---

① 宋淇谓“石”应作“右”。余英时疑“石”为“此”，皆指明其误抄。参见宋淇《论怡红院总一回之首》，余英时《红楼梦的两个世界》。以上转引自法国陈庆浩《新编石头记脂砚斋评语辑校》（增订本）。

这样，我们就接触到了问题的核心：既然男性创造力已经衰退，已经不能成为社会梁柱；而女性创造力正旺，生命意识强烈，勇于追求美好的生活，表现出强烈的进取精神。那么挽救危机的重担便自然而然地落在了女性身上。十三回秦可卿临终托梦嘱告凤姐两件大事，强调“非告诉婶子，别人未必中用”。甲戌本脂批道，“一语贬尽贾家一族空顶冠束带者。”可卿也是一个好强能干的女性。“宝玉早已看定可继家务事者，可卿也。”故闻噩耗，“大失所望”，“急火攻心”（甲戌本脂批）而吐血。贾珍当着众吊唁宾客痛心地哭诉道：“合家大小，远近亲友，谁不知我这媳妇比儿子还强十倍。如今伸腿去了，可见这长房内绝灭无人了。”人们往往只从这几句话中见出贾珍灵魂的卑下和形象的丑恶，其实它还从生命本体上又一次证明女性胜过男性。以王熙凤为代表的这一队脂粉英雄，仅仅是由于她们生于“末世”，生活在这样一个女性处处受压迫、限制的社会制度之中，所以她们才不可能有机会在军国大事中表现自己的杰出才干，只能在宁国府、大观园中小试牛刀。六十一回“判冤决狱平儿行权”中，平儿行事公允、决断、细致，与贾雨村的徇私枉法对照何其鲜明。它生动地昭示读者：要想改变“乱判葫芦案”之类的黑暗局面，何不让平儿这样的少女来主政司法？推而广之就是，要想改变这个不合理的社会面貌，男性已经无靠，只有依靠女性了。

我认为有必要注意这样一个事实：在《红楼梦》中曹雪芹通过贾宝玉和众少女提出或表现出一些非常重要的具有超前或叛逆意义的观念，但二者的侧重点不同。贾宝玉着重于对女性的高度评价和对仕途经济、圣经贤传的反感，即颂女与非圣两个方面。而其颂女的同时则对浊臭逼人的男子厌恶。因此贾宝玉是对这个制度及其权力结构代表男性的否定。在他身上体现了平等意识等新观念，但他并没有提出任何新的具有改变现状改善现有生存状态

意义的主张。这是因为与他有同一性的补天无命之石和神瑛侍者，一个下凡是“受享”来的，一个也是“凡心偶炽……意欲下凡造历幻缘”，并接受绛珠的“还泪”。总之，他们主要不是为“补天”而来，而是为了“受享”。当然，此“受享”并非低级卑俗的情欲发泄，而是高尚纯真的情感交流。而众少女在提出或表现新观念上与此不同，她们不仅有否定、有预言，而且有实际建议，具体措施，并在行动与效果上得到了印证。可卿托梦对荣辱否泰的分析，对贾府未来的筹划；探春、宝钗等采取的“承包”制经济改革；王熙凤协理宁国府的政绩等等，无不表明作者处处在暗示：女性不仅有思想，而且有能力“补天”，她们比男性更具备“补天”之材！

而这个思想作者一开始就以隐喻的形式提出来了。

三、男人毁坏了“天”，女人来“补”

《红楼梦》开卷便引用了一个女娲补天的神话。短短三页之中五次提到“补天”，足见这个女娲补天的神话在小说中具有极不寻常的意义，值得我们从神话原型的角度去深入探究。可以简单地说，《红楼梦》全部情节和全部思想的核心就建立在女娲补天神话及其剩下的那块石头上，难怪连小说的名字都叫《石头记》了。

据《淮南子·天文训》：

> 昔日共工与颛顼争为帝，怒而触不周之山，天柱折，地维绝。天倾西北，故日月星辰移焉；地不满东南，故水潦尘埃归焉。

再据《淮南子·览冥训》：

往古之时，九州裂；天不兼复，坠（地）不周载；火爁炎而不灭，水浩洋而不息；……于是女娲炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极，杀黑龙以济冀州，积芦灰以止淫水。

又据唐代司马贞《补史记·三皇本纪》：

当其（女娲）末年也，诸侯有共工氏，任智刑以强，霸而不王，以水乘木，乃与祝融战，不胜而怒，乃头触不周山崩，天柱折，地维缺。女娲乃炼五色石以补天，断鳌足以立四极，聚芦灰以止滔水，以济冀州。

不论是共工与颛顼争还是共工与祝融战，总之这个神话包含了三个基本内容：一是两个男人相斗，二是后果为天崩地裂，三是女娲补天。一言以蔽之就是，男人毁坏了天，由女人来补。这就是女娲补天神话的核心内容，也是曹雪芹移植的神话原型意义和《红楼梦》主题群的核心思想。这样看来，不少学者，包括笔者本人，以往对于《红楼梦》"补天"思想的理解均有欠全面。笔者曾认为，"补天除了主要表达非天情绪外，并非完全没有正面的'补天'内涵。但要补的并非当时已残破不堪的封建制度之天，而是作者心目中的清净女儿之境。"① 这里有两点需要补正：一，在补天思想中非天情绪确为一个十分重要的方面，但并非主要部分。主要的还是正面的补天内涵。这就是建立在这个神话原型意义基础上的宇宙本体——生命本体——社会本体观。它的基本思想就是，男性生命意识薄弱，创造力衰退，对社会造成了破坏而且无力挽救。而女性则生命力勃发，创造力旺盛，足以担此重任。正因为

① 《"补天"还是"非天"？》，《红楼梦学刊》1990年第1辑。

"当日所有之女子，一一细考较去，觉其行止见识，皆出于我之上"；而"我堂堂须眉，诚不若彼裙钗"，这才决心"编述一集……使闺阁昭传"。由是观之，赞美女性生命力创造力并为其不能发挥补天作用而痛惜，是小说创作的基本动因。二，要补的天虽非当时已残破不堪的封建制度之天，主要也非作者心目中的清净女儿之境。而是指长期存在于中国人民心里的那个没有压迫、人们相亲相爱其乐融融的大同世界。这个理想世界从关于尧舜时代的传说到陶渊明的《桃花源记》都有生动的表现，并深深地浸润着中国知识分子的世界观与创造思想。在曹雪芹看来，这个美好的社会早已被作为社会梁柱的男性弄得残破不堪。而男性由于种气衰退，"一代不如一代"，已经丧失了生命本体的自我复元能力，从而也就丧失了对残破的"天"进行修补的能力，即对当初那个美好社会的复元能力。

于是问题又从宇宙本体回到了生命本体上来。很明显，若要具备对"天"的修补复元能力，就必须首先具备人的生命本体上的本元能力或自我复元能力。曹雪芹在《红楼梦》中为人们描述了人性的异化，表达了他关于如何保持美好人性防止人性污染而被异化的见解。他通过贾宝玉的形象塑造告诉读者，男人之所以成为"浊物"，最根本的一条就是因为只知钻营仕途经济，从而使人丧失本元，沦为人的异化力量的奴隶。贾雨村就是一个突出的典型。曹雪芹笔下的男性在外形描写上大致可分两类。一类以贾宝玉为代表，有秦钟、水溶等人，这些美少年多少有些女性化。而成年男子则绝少描写其外貌体形，因此贾雨村这个例外就决非偶然。他"生得腰圆背厚，面阔口方，更兼剑眉星眼，直鼻权腮"。一副伟丈夫式的美男子外表。除贾政外，曹雪芹也很少这样用许多笔墨从多方面写一个成年男性的品格才情：贾雨村才学出众，言语不俗，见解过人，处事果断，不卑不亢。按说他完全有条件成为

社会栋梁式的人物。但他恰恰是在仕途经济中逐渐销磨掉自己的人性本元中最美好的东西——真情。他曾与甄府丫环娇杏一见钟情，升为知府后不忘旧情，一旦邂后便立即迎娶。但其真情在仕途中渐渐失落，“虽才干优长，未免有些贪酷之弊”。（二回）丢官复职之初他的人性本元尚未丧失殆尽。他于应天府上任伊始，未始没有秉公执法之心。故闻冯家原告控诉之言才“大怒”和“发签差公人立刻将凶犯族中人拿来拷问”，不想“因私而废法”。但当他从门子口中得知详尽内情之后，终于将良心与利益的天平作了可耻的倾斜。他不仅使冯渊冤沉海底，而且彻底断送了恩人之女的前途，将她推入火坑，甚至将门子也发配远方，真可谓赶尽杀绝。从此以后他变得更加卑俗，每来贾府必求见宝玉，以讨贾府上下的欢心。他身躯依旧伟岸，相貌依然堂堂，但他精神萎缩，人格矮化，成为一个十足的小人。曹雪芹显然试图通过贾雨村这个形象的变化表明：一个男人不论看起来多么像个男子汉，不论多么有才学，有能力，只要人性本元受到污染，渐渐失落，他便不仅无力“补天”，而且成为毁天、毁人的异化力量。

女性也同样存在保持人性本元防止人性异化的问题。曹雪芹通过贾宝玉之口表明，少女们可爱，而一旦结了婚，沾染上男人恶习，于是珍珠便异化为“鱼眼睛”。这种男性化了的女人就比男人更可恨可杀了。曹雪芹在作品中塑造了一系列男性化了的女人，以邢夫人和王善保家的为代表。邢夫人作为一个女人，竟然不仅毫无痛苦而且百般起劲地为丈夫纳妾四处奔走，已经丧失了女人的基本人性要求。这是因为男性中心社会的带有性别压迫的道德准则，即男性可以合法地纳妾而女性只能忠于丈夫的观念，已经变成女性的自觉意识，从而导致了女性人性本元的异化。邢夫人之所以如此，就是由于其基本的人性要求已让位于保住地位和敛财贪欲，于是引起真情失落，人性改变。王善保家的是“邢夫人之

得力心腹”，“常调唆着邢夫人生事。”（七十四回）在她身上反映出权欲与财欲扼杀人性并不论高低贵贱，也不分男性和女性，人人都面临着防止人性本元污染、异化、失落的问题。

四、情泽草木为人，情补本元复苏

那么用什么来修复人被污染、异化的本元，使人成为真正的人，从而具备补天之材呢？这样我们就又由生命本体回到了宇宙本体，即那块石头上来。曹雪芹明确昭示读者，女娲氏将本来没有生命的石头“炼成”了通灵性的补天之石，即女娲用她那“利物济人”的一腔热情使本来无用途、无生命、无感情的山石，变成了通人性的有用之材。在这里“情”显然起了关键性甚至决定性作用。因为若女娲没有“情”就不会有此想法，有此行动，有此结果。再如绛珠，本乃三生石畔一株小草，虽有生命，却十分脆弱，难耐雨雪风霜，更非万物之灵。由于神瑛侍者“日以甘露灌溉，这绛珠草始得久延岁月……脱却草胎木质，得换人形”。在这里，绛珠生命延续并由草木成人，“灌溉之情”起了决定性作用。绛珠还泪实质上就是还情，还他那“郁结着一段缠绵不尽之意”。（一回）曹雪芹在小说中歌颂的归根结底就是一个“情”字。从这个意义上来说，《石头记》“大旨谈情”也并不错。只是世人尤其是清人将“情”仅仅理解为男女相爱之情显得太狭隘些了。正因为“情”如此崇高，所以曹雪芹在《红楼梦》中总是将最值得同情和最重情的女性置于最突出的地位。在金陵十二钗正册中，黛玉排在首位。因为宝玉“取‘正册’看，只见头一页上便画着两株枯木，木上悬着一围玉带，又有一堆雪，雪下一股金簪”。先后次序一目了然。《红楼梦》十二支曲的《引子》虽说“怀金悼玉”，似乎金于玉先，其实这是一个并列结构。从下一首《终身误》“都

道是金玉良缘，俺只念木石前盟”就明显分出先后了。金陵十二钗副册以香菱为首，是因为她从小被拐被卖又被抢，落到呆霸王薛蟠之手又屡受折磨，比其他少女更不幸。金陵十二钗又副册以晴雯为首，而非地位比她高，或比她多，和宝玉有过“偷试”的袭人，正因为她情真、情纯、情烈。前八十回写到好几个少女少妇之死：可卿，金钏，尤二尤三姐妹，晴雯。但只写了宝玉祭金钏和祭晴雯。因为她俩的情更纯更烈。袭人是个历来有争议的人物，她确实有不少值得人们非议之处。但曹雪芹却给了她一个相当不错的结局，最后嫁给了蒋玉菡。这个现象乍看颇有些费解。在这里我不打算全面分析这个人物，只想指出，其实袭人有重情至痴的一面。她“心地善良，克尽职任……有些痴处：服侍贾母时，心中眼中只有一个贾母；如今服侍宝玉，心中眼中又只有一个宝玉”。袭人在被宝玉踢伤吐血的情况下，又受到晴雯的当面讥讽。当宝玉生气一定要回太太打发晴雯时，袭人一再劝阻，后来“见拦不住，只得跪下了”。晴雯被逐，她也在那里垂泪，而且先于宝玉所想，“已将他素日所有的衣裳以至各什各物总打点下了，放在那里……且等到晚上，偷偷的叫宋妈给他拿出去。”（七十七回）她的相对较好的结局，正是作者对她有情的补偿。

当然，这种有情的最突出的代表便是超越了“情情”达到“情不情”境界的贾宝玉：“千古情人独我痴。”（五回）贾宝玉的“情不情”可以分解为两个密切相关的方面：一是其本身的“痴情”，二是其不限于男女性爱和夫妇之爱的范围广泛而高尚的“泛情”。这两方面均堪称“天下古今第一”。（五回）这种情的浓烈与广泛，反映了曹雪芹对人欲的肯定和对天理的直接对抗与蔑视。在小说中，不论是口头抑或是真诚地实行“天理”的代表人物如贾雨村、贾政等，要么是损坏本已残破不堪之“天”；要么是平庸无能，僵化保守，扼杀一切具有进步意义真正有能力“补天”

的因素。耐人寻味的是，不仅贾雨村有一个人性本元不断丧失的过程，连贾政也不例外。他“起初天性也是个诗酒放诞之人”，但在名利、仕途的诱惑与压力下，天性被天理改造与扭曲，终于成为一个真正的“禄蠹”。至七十八回他因近来年迈，名利大灰，观念上有了一点变化。这时他对平日动辄训斥，视为“不肖的孽障”，将来有可能“弑君杀父”，竟想亲手打死的贾宝玉，第一次持宽容态度，在宝玉写《姽婳词》前后竟笑了三次。从而表明人性本元一旦有了一点复元，对能“补天”者便会采取较为容忍或理解的态度。看不到贾政形象后来的变化，实在是后三十回迷失造成的最大遗憾之一。

在曹雪芹看来，人世间最美好也是最宝贵的虽莫过于“真情”、“痴情”，但如果得不到真正的爱情，那就必须保持洁身，即保持人性本元的纯净。因此他在小说中反复强调“洁、净”二字，并将它与“真情”统一起来，成为人生追求的两个相辅相成的侧面。所以黛玉只求“一抔净土掩风流”。她所高标的“质本洁来还洁去，强于污淖陷沟渠”，也是另外一些少女和宝玉的共同心愿，是曹雪芹刻意为她们安排的人生追求中的美学理想。三十七回咏白海棠诗，五人中有三人（探春、宝钗、湘云）的诗里出现了“洁”字，这显然不是偶然的。因为另两人，黛玉与宝玉都是特别爱“洁”憎“浊”的。黛玉对宝玉“珍重取出”给她的北静王转赠御赐之物鹡鸰香串，视若敝屣，说：“什么臭男人拿过的！我不要他。”竟然“掷而不取”。而袭人对于宝玉给她的琪官所赠北静王所赐外国国王所贡的汗巾，也丝毫“不希罕这行子”，终于“掷在空箱子里”了事。鸳鸯感到与其给人做妾受玩弄，不如“一辈子不嫁人，乐得干净”。显然在她们看来，或者毋宁说在作者心目中，那些地位改变、物质享受和没有爱情的婚姻，都是身外之物，重要的是保持人性本元的纯净。太虚幻境是少女们洁身的最后一方

净土，绝不能被污浊的男子进入而污染。因此众仙子见警幻领来宝玉便惊呼："何故反引这浊物来污染这清净女儿之境？"宝玉深恐"琼闺绣阁中亦染此风"，所以即便是与他情感甚笃的宝钗、湘云"见机劝导"，他也反而生气道："好好一个清净洁白女儿，也学的沽名钓誉，入了国贼禄鬼之流。"在宝玉看来，但凡男子，即使与功名利禄无缘，与皮肤淫滥无涉，如他自己，也终不如少女们纯洁。所以他才自称"浊玉"，并在贾敬丧仪上站在和尚与二尤之间，以免和尚的气味熏脏了他们。但曹雪芹也不赞成以洁成癖，因为这违反中和为上过犹不及这一中国传统文化心理的重要结构。"过洁世同嫌"。连浑名"大菩萨"的李纨这么好性儿也说"可厌妙玉为人，我不理他"。作者安排妙玉结局悲惨而不洁，不仅是对她过洁的否定，更是为了防止这一崇高人生追求产生偏差。

这种"洁净"与"真情"的对立统一在男性肯定性形象上也同样如此，柳湘莲的结局便是一例。柳湘莲过于求"净"，疏于识"情"，他的"冷心冷面"也是出于"过洁"。故而只闻宁府的不净，却不料尤三姐是如此重情刚烈。他未能得到尤三姐这个"古今绝色"的多年痴情之爱，最后随跛道而去，也可以看作是曹雪芹对"洁净"与"真情"未能统一的遗憾和对"过洁"的不取。柳湘莲的变化还传递了一个重要信息：爱——"痴情"——能修复人性本元，使偏离的本元复位。柳湘莲"最是冷面冷心的，差不多的人，都无情无义"，只最和宝玉相知。他的过"冷"导致尤三姐之死，而尤三姐却以刚烈火热的殉情立即彻底熔化了他的"冷"。因而他，贾琏命人拿他送官而不惧，让人放他命他快逃而不走。反而"扶尸大哭"，连呼"可敬，可敬"，称尤三姐为"贤妻"，冷郎君终于变成了火热的痴情汉子。其实在《红楼梦》中"痴情"不仅能使麻木、偏离了人性本元复苏、复位，而且人性和人的本身就

是爱的产物。

但是“痴情”毕竟不是万能的，何况它还常常得不到亲人与社会的认同，被视为“乖张”、“怪诞”，“淫魔色鬼”，需要“规引入正”。于是问题又从生命本体回到了社会本体上来：尽管这些女性才情卓越，品格超群，却因生于末世，虽有补天之才，终无补天之命，最后只好回到那连完满人性都无法实现的太虚幻境去。那块石头也只好依旧回到冷冷清清的大荒山下。这样，曹雪芹就亲手撕碎了自己匠心独运精心编织的美丽梦想。我们也就能比较清楚地理解，为什么通常带有喜剧色彩的“满纸荒唐言”，竟会浸润着“一把辛酸泪”。当我们认识了这个背反现象，也就参解了“其中味”了。

第五章

具有超前意识的反"天理"性观念

在被曹雪芹颠覆的众多世俗观念中，最引人注目，最招非议，分歧虽烈却并未深入研究的，便是《红楼梦》中那浸润全书，渗透于许多人物灵魂中读来令人耳目一新具有超前意识的性观念。

一、《红楼梦》推倒了性"淫"不分、女人祸水的旧性观念

性要求是人的最基本的要求之一，是人性的一个重要基元。这一点古人早有认识。考古证明，和世界上许多国家一样，我国上古时代也广泛存在过生殖崇拜。"食、色，性也。"（《孟子·告子上》）"饮食男女，人之大欲存焉。"（《礼记·礼运》）直到唐代，女人离婚再嫁，寡妇再婚，甚至在皇室及其近亲中也不乏人，妇女行动、打扮的限制也还不太多。只是由于封建宗法制度的长期统治，特别是宋明理学推动下封建礼教的恶性发展，作为人欲重要组成部分之一的性欲，才渐渐成为封建道德规范势不两立的对立面。朱熹说："圣贤千言万语，只是教人明天理，灭人欲。""天理存则人欲亡，人欲胜则天理灭。"（《朱子语类》十二、十三）于是正常的却被封建礼教视为异端邪恶的性要求、性观念、性行为，逐渐皆视为"淫"。性"淫"不分，以"淫"为恶，愈演愈烈，终于发展到"万恶淫为首"的地步。以至要求妇女"从一而

终”，鼓吹“饿死事小，失节事大”，形成了以“淫恶”为名实即性恶为中心的封建正统的性观念体系。

这样，在欧洲古典小说中得以正常表现的性问题，在我国古典小说创作中便成为一大禁区，许多作家对此讳莫如深。通常采取三种方式处理：

（一）尽量回避。如《三国演义》本来写爱情的内容就少得可怜，一旦涉性，躲避唯恐不及。董卓中了王允设的连环计，自纳貂蝉后，“为色所迷，月余不出理事”。仅十字而已。刘备甘露寺招亲，“两情欢洽”，仅四字。总之，凡遇“色”、“情”，均一带而过。（二）宣扬“淫恶”（性恶）论。这种性恶论和“善有善报，恶有恶报”的佛教报应观念密切相联。它又分两类。一类以《水浒传》为代表。这部小说涉及爱情的内容虽很少，却多从贬意出发。写到性的三大事件——阎婆惜勾引张文远，西门庆诱奸潘金莲，潘巧云私通海阇黎，无一不是以奸情丑事而始，以尸陈刀下而终。从而以淫恶即性恶必有恶报这一骇人结论来达到警诫世人的目的。宣扬性恶的另一类则是将性作为人生道德完善途中的一大考验，可以《西游记》为代表。唐僧赴西天取经途中历经九九八十一难，不仅到处是险山恶水，虎豹猛兽，各种神通广大的妖魔鬼怪，而且多次受到女色的诱惑。其中有妖精幻成美女来勾引、逼迫师徒四人，神佛还故意设计甚至亲自变成美人来考验他们。小说着重描写唐僧多次在这个问题上陷入困境，但始终不为所动。所谓“色邪淫戏唐三藏，性正仍持不坏身”。（五十五回）有意思的是，十四年后唐僧取经返回长安向唐皇复命完毕，如来佛命金刚将他们带回灵山，当着诸神的面对师徒四人论功行赏。对唐僧是：“加升大职正果，汝为旃坛功德佛。”（重点为笔者所加，下同）对孙悟空是：“加升大职正果，汝为斗战胜佛。”对沙僧是：“加升大职正果，汝为金身罗汉。”而猪八戒却是：“加升汝职正果，

做净坛使者。”（第一百回）虽然这是个口福不浅“有受用的品级”，但地位和荣誉却和他们三人相去甚远。难怪心直口快楞头愣脑的猪八戒当场提出严重抗议。如来佛解释道，这是因为八戒虽然保圣僧在路，挑担有功，“却又有顽心，色情未泯”之故。其实“顽心”何妨，经不起“色情”的考验，才是八戒未能晋升更高的主因。（三）以封建士大夫腐朽没落的欣赏态度对待创作中的性问题，以《金瓶梅》为代表，这类小说往往以上百字，乃至数百字的篇幅，调动比喻、夸张等多种修辞手段，不厌其烦地细腻描写性冲动、性心理、性器官、性动作、性场面、性感觉等内容。这种大肆渲染性的作品，粗看似与前两种处理方式相反，实质则一，只不过是性恶论的一个畸形变种而已。因为这些书中的主要人物多不得善终。《金瓶梅》中西门庆一人正式占有一妻五妾，但仍难以满足其兽欲，还要千方百计奸人妻女，包占娼妓，最后纵欲暴卒。潘金莲因与西门庆通奸而谋杀亲夫武大郎，后又因争宠害死李瓶儿之子，在西门庆死后又与其婿陈经济私通，最后死于武松刀下。潘金莲的丫头春梅先与西门庆勾搭成奸，后与陈经济私通，最终亦纵欲身亡。李瓶儿本乃西门庆结义兄弟花子虚之妻。她先与西门庆通奸，西门庆设计害死花子虚后纳李为第五妾。李瓶儿最后因爱子被害气恼伤心而死。因而作品仍然没有摆脱性即“淫”，“淫”即恶，恶则必遭恶报的模式。只不过是从回避躲闪到公开欣赏，从一个极端到另一个极端罢了。

性恶论的一个重要特点是宣扬女人祸水论。虽然不少小说都既写“奸夫”又写“淫妇”，但往往是女人主动勾引男子，因而结局通常更为悲惨。《金瓶梅》最可恨的男子自然是西门庆，但他死于纵欲，并未像那几个女人那样受到惩罚。《水浒传》的三个“淫妇”中至少有两个是主动勾引男人成奸，因而下场比男的更坏：阎婆惜成为刀下鬼而张文远未死；西门庆被武松斗杀而潘金莲被“取

出心肝五脏”；海阇黎被三四刀搠死，潘巧云却被“取出心肝五脏”，而且“七件事分开了”，尸体被肢解。总之，同样的性犯罪，罪魁多为女人，女人受的惩罚往往更为严厉而残忍。性恶——女祸——恶报，可说是《红楼梦》之前古典小说创作中在性问题上的一个重要模式。

当然，从唐传奇到宋元话本和明清小说，都有一些作品大胆描写了包括性爱在内的人欲，赞美了那些勇于追求爱情幸福的青年男女。有些作品的爱情写得真挚、缠绵，十分感人。表现出在沉重的“天理”压制下，人欲的火焰始终没被扑灭，人类最美好最激动人心的爱情之河，冲破重重山岭峡谷，一直在向前奔涌着。但是从性意识、性观念的角度观照，这些作品除了讴歌爱情的甜美和纯真，赞颂婚姻自主，有的还突出了爱的力量的伟大，再没有表现出或提出什么新的观念。相反，其中不少作品在表现爱情的美好、坚贞的同时，还渗透着许多封建意识，诸如三从四德，从一而终，男的金榜题名，女的荣封诰命，等等。

《红楼梦》与以往一切文学作品，包括对它的创作产生过重大影响的《金瓶梅》、《西游记》、《牡丹亭》等，在性意识上都大不相同。它明确标榜“色”、“空”——尽管此“色”不等于女色之“色”；在“因空见色，由色生情，传情入色，自色悟空”中毫不掩饰地突出了“情”的关键性中介作用；在作品中大量写到各色各样的性问题，将表现性作为小说的一个重要内容；正面提出了与旧的性观念相对立的新的性观念。所有这些，在小说创作和道德体系上均有突破性意义。

既然色与食并列，是人的一项基本要求，则其理所当然地也与食一样成为人们普遍向往、追求、争夺并展示其价值观、道德观与个性的重要内容。因而《红楼梦》与以往古典小说的一个很大不同在于它突出了性问题的普遍性。几乎所有重要人物都在性爱这

个最基本而又最敏感的问题上，表现出自己的人生追求和人际利害冲突，展现出最深层的心态流动。人物个性也往往在性爱的爆炸点中闪出夺目的光彩，成为塑造这个形象众多笔墨中的重笔：无论是年迈昏愦依然色迷心窍的贾赦，不顾乱伦一再聚麀的贾珍，性欲旺得“离了凤姐便要寻事”（二十一回）的贾琏，见了美女就要“酥倒”（二十五回）的薛蟠，年未弱冠却已调戏姨娘勾搭婶母的贾蓉；还是酸辣俱全的王熙凤，宁荣二府的老祖宗贾母，面慈心狠的王夫人，为夫说妾的邢夫人，魂系天香楼的秦可卿以及突然“犯了旧疾”不能理事的尤氏，善良却软弱的尤二姐，刚烈重情的尤三姐，还有与宝玉偷试的袭人，与表弟偷情的司棋，悔不当初抱屈夭折的晴雯，洁身自爱保护了野鸳鸯的鸳鸯，名为屋里人却难到“屋里”的平儿，痴心画蔷的龄官，委身秦钟的智能，等等，不下三十人，更不必说宝玉、黛玉、宝钗了。

肯定性要求是人的基本要求，因而有其天然的合理性，这种性非恶观是《红楼梦》性观念的基础，曹雪芹以饱满浓烈的热情和钦敬赞颂的笔调描写黛玉读《西厢记》听《牡丹亭》向往爱情自由的心情，晴雯临终断甲换衣倾诉肺腑和司棋被抄临危不惧等许多场面。即使对书中一些批判性人物，主要是女性，也不忘指出，她们中一些人的堕落与不幸，固然与其人品不良有关，但是这与人的基本要求因环境逼迫未能得到应有的满足往往也是一大原因。十七岁的秋桐便是一个。贾赦一把年纪，姬妾丫环成群，还不时觊觎大观园内外姿色秀美的少女。其姬妾丫环中的一些人或与男仆嘲戏，或与贾琏眉来眼去相偷期，作者并未过多责怪，而是尖锐指出：“如秋桐辈等人，皆是恨老爷年迈昏愦，贪多嚼不烂，没的留下这些人作什么。”（六十九回）它清楚地表明，不合理的人身占有制度和婚姻制度对正常人欲的超常压制，是造成一些女性性犯罪或性迷误的根本原因。从而不是简单地以“祸水”责之，更不

以残杀终了，而是寄予同情与惋惜。即使是那个与贾琏一起淫态百出并趁晴雯病危欲强与宝玉成欢的多姑娘儿，（七十七回作灯姑娘儿）曹雪芹也没有忘记写出她人性中的亮色和她那被扭曲了的个性中的非个人的悲剧根源。她本是贾府丫环，美貌多情，却被主子任意指配给了晴雯的表哥多浑虫。她后来之所以淫佚无度，部分原因是她丈夫“任意吃死酒，家小也不顾……不顾身命，不知风月”。因而她“便不免有蒹葭倚玉之叹，红颜寂寞之悲”。（七十七回）可见她并非天生淫浪，性格变化中包含着深刻的社会原因。她在偷听了晴雯对宝玉倾诉的肺腑之言后，得知他俩虽日夜相处，却冰清玉洁，各不相扰，绝无偷鸡盗狗之事，大出意外，深悔错怪了二人。她不但不再强迫宝玉，反而豪爽侠义地叫他放心，“以后你只管来，我也不罗唣你”。通观《红楼梦》前八十回，没有一个女性主动勾引男子的例子，也没有一处笼统地谴责女性的淫荡或不贞。在秦可卿判词中提到了“情既相逢必主淫”，但谴责重点却落在宁府即男性主子身上。尤二姐和尤三姐虽然都有“从前丑事”，但作家着力写出她俩确实均已“改过”，最后双双为情而死，令人同情敬佩。曹雪芹这样写决非偶然。他并不将女性性犯罪、性迷误仅仅看作是或主要是女性自身的错误，而是从社会制度宗法关系中去解剖隐藏在貌似庄严的道德光轮背后的深层原因，从而彻底屏弃了“女人祸水”论，突出了“天理”即封建制度与封建礼教对“人欲”——人性的摧残与扼杀。

曹雪芹并没有把《红楼梦》的性观念仅仅停留在反对性恶与女祸上，而是鲜明地提出了自己的性观念“痴情”。他赞颂的并非人的自然属性的单纯性欲，而是在纯真感情基础上的性要求和性满足。更为重要的是，他在情与欲，灵与肉之间，更注重前者，即“儿女之真情”。（一回）作者借警幻仙子之口无情揭露了那些“世之好淫者”卑污腥臭的灵魂。他们“不过悦容貌，喜歌舞，调

笑无厌，云雨无时，恨不能尽天下之美女供我片时之趣兴”。仅仅以肉欲满足为最高甚至唯一目标，纵欲无度，且不专于一人。因而作者对这类人评价极为低下，称之为“皮肤淫滥之蠢物”。（五回）基于此，曹雪芹对那些一味表现性欲狂、性变态以哗众取宠的“淫秽污臭，荼毒笔墨，坏人子弟”的风月之作，也持彻底否定的态度。在《红楼梦》中封建贵族大家庭的几乎所有男性主子全都合法地淫滥不堪，他们的妻妾、丫环都处于被损害的地位，从贾赦、贾珍、贾琏、贾蓉到薛蟠和孙绍祖，莫不如此。贾政“起初天性也是个诗酒放诞之人”。（七十八回）联系贾母所说“从小儿世人都打这么过的”。（四十四回）他早年也可能是一路货色。在《红楼梦》的性分类中这些只知以肉欲为满足的蠢物，被作者判为低层次的“色鬼”。与其相对立的则是“情痴”，其主要特征是能“发泄”“儿女之真情”。“情痴”的主要男性代表人物是贾宝玉，他可以看作是神瑛侍者的化身。这样，曹雪芹就将小说中的各色人等在性问题上归入了两条线：

归属	名称	特征	对象	欲求	发泄
神	情痴	痴情	专一	灵肉	真情
鬼	色鬼	淫乱	滥交	肉灵	云雨

容貌秀美才华过人的大贵族公子贾宝玉从小生活在一个神话般的女儿国中，周围充满了美貌多情的少女。无论其自身或外部条件，他都完全有权力像其父兄辈那样，随心所欲地多个多次地占有

那些年轻美丽可爱的丫环，取得肉欲的满足。丫环们帮他穿衣，包括换内衣裤，帮他洗澡，甚至可以“咱们两个洗”，一洗“足有两三个时辰”，显然是洗澡时玩笑打闹，以至“地下的水淹着床腿，连席子上都汪着水”。（三十一回）丫环们与他同室甚至同床而卧，以便为他盖被应差。但是就在这样一个客观上充满性诱惑的特殊环境中，宝玉婚前唯一的一次实际的性经验——太虚幻境中和兼美那次毕竟属于梦游——是在他童稚时代十二三岁时与袭人发生的。主要是出于梦幻遗精后的好奇，而不完全是难以抑制的性冲动。以贾宝玉的身份，在这样的大贵族家庭中，此事本不足为奇。正如甲戌本脂批云：“宝玉袭人亦大家常事耳。”但这种事在宝玉却仅此而已。相反，在他年龄日增熟知男女之事后，尽管依旧日夜与众多年轻美女为伴，并在贾府耳闻目睹诸多淫事丑行，从各种书籍中看到不少风流韵事，但曹雪芹不仅没有写他再和任何少女发生性行为，甚至没有写到他的性冲动。黛玉宝钗这两个才华卓绝的美貌少女，尽管都对宝玉怀有深沉而微妙的感情，但作家却没有从性欲的角度去将其外化。这种写法决非偶然。它表明作家重视的是“真情”而非肉欲的发泄。将性行为视作异性间真正相互理解基础上感情浓烈的爆发，是自然、慎重和最美好的“受享”之一。

曹雪芹通过警幻仙子之口，以假语村言的方式高度肯定了贾宝玉的以尊重女性人格为前提的性观念“意淫”，即“痴情”，从欲求、对象等几方面而将它与传统性观念作了明确区分：“淫虽一理，意则有别。”认为这种性观念乃他“独得”，故称之为“古今第一淫人”。（五回）在贾宝玉心目中，那些纯洁少女比满腹诗书易礼满口仁义道德的冠缨男子“清爽”得多，“见了男子，便觉浊臭逼人”。（二回）这清浊之分，固然表现出宝玉讨厌他们只讲仕途经济，也是对他们只想在女人身上发泄欲火的性放纵的厌恶。

而即使对丫环戏子这样社会地位极低的少女，他也完全以平等态度待之，甘愿为其效劳，希望永远与她们友爱相处，值到他化为灰烟之时。至于对真正达到性爱程度——准备与她结婚——的林黛玉，则愿与她生死与共，愿为她牺牲一切。这种性观念在本质上已经符合以人道主义和男女平等为前提的现代性爱的标准。恩格斯说："现代的性爱，同单纯的性欲，同古代的爱，是根本不同的。第一，它是以所爱者的互爱为前提的；在这方面，妇女处于同男子平等的地位，而在古代爱的时代，决不是一向都征求妇女同意的。第二，性爱常常达到这样强烈和持久的程度……仅仅为了能彼此结合，双方甘冒很大的危险，直至拿生命作孤注一掷。"①因此贾宝玉这种尊重女性，注重感情，在性关系上慎重专一的性观念，确实是前所未有、唯他"独得"的。

但是，持有这种标新立异古今不群名为"意淫"实即"痴情"的高尚性观念的贾宝玉，"在闺阁中，固可为良友，然于世道中未免迂阔怪诡，百口嘲谤，万目睚眦。"为社会家庭所不容，"见弃于世道"。（五回）这样，曹雪芹就从性观念即"人欲"的角度，将批判的矛头直接指向了"天理——世道"，即传统性观念与道德评价赖以存在的社会制度及其价值体系。这一"天理——世道"结构明显地将"闺阁"之良友置于自己的对立面，从而也就等于向读者——世人宣告，只有彻底改变这一"天理——世道"结构，闺阁及其良友才能摆脱悲剧的命运。这样，小说的多重题旨、多线多层结构，在性观念的问题上，一开始就全面地反映出来了。它表明，《红楼梦》的涉性内容，在表现主题的丰富性与深刻性以及结构全书的作用上，都具有十分重要的意义。在性观念上"天理——世道"对闺阁良友的不容与反不容，改造与反改造，成

---

① 《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯选集》第4卷73页。

为《红楼梦》诸线尤其是宝玉叛逆线与家庭衰亡线的一个重要内容。警幻仙子两次提到宁荣二公对她的“剖腹深嘱”。他们认为宝玉“禀性乖张，生情怪谲”，要求警幻将他“规引入正”。很显然，关键在于“正”的内涵与标准。在他们看来——只不过此话是借警幻之口说——就是“留意于孔孟之间，委身于经济之道”。他们希望“警其痴顽，或能使彼跳出迷人圈子，然后入于正路”，就是要用“天理”来消灭其“天分中生成一段痴情”。在这里“天分中生成”五字非常重要，它表明这种“痴情”即人欲是人类的本性，是与生俱来的应有之物，是先天的。受享或发泄痴情，这才是真正的天理。而“留意于孔孟之间，委身于经济之道”却是后天的东西，是假天理。宁荣二公其实是不能容忍贾宝玉那种执著地追求自由和真诚爱情的“痴顽”，要他“改悟前情”，就是放弃这一人的本性。这是因为，封建宗法制度的老祖宗们已经意识到“运终数尽，不可挽回”，（五回）只有“明天理，灭人欲”，庶几有一线希望。他们意识到一种崭新的性观念实际上反映了一部分人对于社会变革的要求，即在两性关系和婚姻制度上变革的愿望。他们本能地感到，婚姻制度的任何变革都将危及他们世世代代赖以生存的基础，从而动摇整个封建宗法制度。因而封建道学家总是将性视为洪水猛兽。曹雪芹在这个问题上的高明和伟大，不仅在于他看到了性观念在整个道德体系中的重要作用与地位，性观念的革新会带动整个道德结构的更新，从而动摇整座陈旧的宗法社会大厦。而且他塑造了一个具有全新性观念的贾宝玉，在旧制度接班人队伍中打开了一个缺口，让他用这种新观念为人际关系和士子的发展，带来一系列新的处理方式，从而造成了新的矛盾与新的格局。

婚姻、家庭是变化着的历史范畴。任何一种婚姻家庭制度都与社会发展的一定阶段相联系。因此性观念的变化部分地反映了

一定历史阶段某个社会集团的利益观，反映了一部分人对社会变革的呼唤。当中国封建社会进入完全成熟高度发达阶段后，随着城市经济的发展，市民意识的出现，封建理学家感到了“人欲”对“天理”的威胁。正是在这一背景下才以强化封建礼教为目的提出“灭人欲，存天理”。因此，这种市民意识最基本也是最进步的成分是和资产阶级思想体系相通的。资产阶级反对封建主义总是强调人道主义、人本主义、天赋人权。总之是强调人的自身价值与权利。即以人权（“人欲”实现的权利）对抗封建主义的社会制度与思想体系，而那些都被说成是上帝的旨意，也是一种“天理”。这样，我们就更清楚地看到了《红楼梦》性观念的进步意义。

二、着力揭露反人性的公开性放纵和严厉性禁锢的双重罪恶及矛盾

宋元话本尤其是明清小说中，写到居官为商有钱有势者或读书人性放纵的并不少。有些小说中的男主人公往往妻妾成群，少则三五人，多则一二十。如《杏花天》写维扬纨绔子弟封悦生蓄妻妾十二人，《浪史》叙述赐进士出身的梅素先拥妻妾二十人，有时还出现乱伦、群交等情节与场面，表面是写情深似海，其实完全是以欲代情。因为作者并没有着力于男女双方从思想情趣到灵魂生命的契合，有时甚至连“郎才”都没有，双方只是美男倩女，一见钟情，淫佚无度，见异思迁。而且往往好几个十几个女子都能心平气和地侍奉同一男子。虽然有些小说开头有若干劝诫文字，当事人后来或死亡，或悔悟，或得道，但此类头上光环与光明尾巴，并不能掩饰正文大量淫乱描写中充分流露出来的作者对性放纵实际上的欣赏态度。女性在这里或是纵欲的合作者，或是自觉自愿做泄欲的工具，看不出实际生活中被损害被摧残的痛苦。在这些小说

中，性的问题基本上是个人的品质、情趣的问题。而《红楼梦》则不然，它以厌恶不取的批判态度，揭露居统治地位的少数男性主子性放纵的反人性，同时以深深的同情揭示广泛存在于女性尤其是下层女性中反人性的性禁锢现象。这样，性问题的社会本质便暴露了出来。

由于封建礼教的不断强化，至明清，对多数人特别是女性的性禁锢越来越严厉。而极少数居于统治地位的男子却可以同时占有多个女子，越来越性放纵。曹雪芹在小说中显然有意识地将二者进行鲜明对比，通过它来揭露“天理”华衮掩盖下的双重罪恶。贾赦老迈不知惜身，色迷心窍，已然姬妾众多，还不放过“略平头正脸”的丫头。他把自己玩弄够了的丫环秋桐赏给贾琏为妾。这种父子或兄弟共同玩弄同一女性的情形在贾府并不少见。贾珍与儿媳可卿私通，与两个小姨子尤二姐尤三姐有染，而其子贾蓉则趁父母不在时调戏两位姨娘。贾蓉协助叔父贾琏偷置外室，主要目的之一也是便于他日贾琏不在时自己好去鬼混。贾珍虽然早就与尤二姐有私，但自知难以长期霸占，见贾琏有意，便主动让出，以便日后占有尤三姐。对他们来说，和女人的关系归根结底服从对性的占有。女人对他们主要只具有性的意义。这种对女性肉体的占有与玩弄并非只在贾府，而是一个普遍的社会现象。薛蟠以打死冯渊为代价强抢英莲，并非为情，只是为欲。英莲这个少女对他只具有性的数量意义，因为“薛蟠本是浮萍心性，今日爱东，明日爱西”。（九回）来贾府不久，便与以贾珍为首的一帮纨绔子弟“聚赌嫖娼，渐渐无所不至……比当日更坏了十倍”。（四回）而迎春的丈夫孙绍祖“一味好色，好赌酗酒，家中所有媳妇丫头将及淫遍”。（八十回）正如紫鹃所言：“王孙公子虽多，那一个不是三房五妾，今儿朝东，明儿朝西？要一个天仙来，也不过三夜五夕，也丢在脖子后头了。”（五十七回）对其中的某些男性主子

来说，众多的美女已不能满足他们畸形发展的性欲，还要不时从容貌秀美的少年男仆和其他年轻美男子中寻找发泄肉欲的对象。薛蟠和贾琏便是突出的两个。由于好男色成为时尚，还出现了以男色事人的行当，有师傅，有规矩，那些娈童“都打扮得粉妆玉琢”。（五十七回）酷爱南（男）风的现象在明清的小说中并不罕见，有些小说甚至以此为主要内容，如《弁而钗》、《宜春香质》等。有的公然为男风张目。有的虽有一些劝诫开头、悔恨结尾，但都只是点缀而已，并非真正批判。往往不吝笔墨，津津乐道地具体描绘那些变态心理与行为，使人不堪入目。而《红楼梦》则不然，凡好男色者都是批判型的无德、无才、无情之辈，在进行男色活动时，仅几笔甚至几个字便勾勒出其丑态、决不渲染细节。二十一回写贾琏的性欲狂：“独寝了两夜，便十分难熬，便暂将小厮们内有清俊的选出来出火。”这“出火”二字便将贾琏人格贬尽，堪称《春秋》笔法。

对奴仆的严厉性禁锢是男性主子性放纵的必要条件，而男性的性放纵又必定以女性的性禁锢为前提。贾府虽不像皇宫对男仆（太监）进行阉割，但也处处设下男女之大防。以至有头脸的男仆也难进二门，年轻丫头则难出二门，男性主子在结婚（通常是十六七岁）之前不仅可以轻易地与丫环发生性关系，而且按贾府规矩，“都先放两个人伏侍的”。这两个不是一般做活儿的丫环，而是通房丫头，相当于妾或准妾，目的是让年轻未婚主子从她们身上得到性满足，取得性经验，“好不外头走邪的”。（六十五回）而男仆则要迟至二十五岁才能被恩准娶妻，妻子多由主子发放丫头指配。至于丫头们所受的性禁锢则更加严酷。除极少数男主子外，她们很难有机会接触其他男性。甚至连种树的地方都要用帏帐遮拦起来。她们只能小心地抑制着自己的性心理，严密地遮掩不使流露。否则，稍有不慎说不定就会大难临头。金钏儿之死便是一

例。其实事情是宝玉引起的，若有责任也应由他承担。何况本来就算不上什么事，无非是宝玉想让金钏儿到怡红院去侍候他，金钏儿让宝玉去东小院给贾环与彩云开个玩笑而已，并无什么勾当。但王夫人却骂她："下作小娼妇，好好的爷们，都叫你教坏了。"（三十回）立即将她逐出，终于将金钏儿逼上了死路。主子队伍中的女性同样也是性禁锢的受害者。贾蓉丧妻后不久便续了弦，而李纨丧夫后却只好终生守节。

男性主子的性放纵之所以能公开地进行，是因为它在社会与家庭中都是合法的，得到理解、支持乃至鼓励。当王熙凤因贾琏同鲍二家的私通向贾母哭诉时，贾母却笑道："什么要紧的事！小孩子们年轻，馋嘴猫儿似的，那里保得住不这么着。从小儿世人都打这么过的。"（四十四回）当贾赦觊觎鸳鸯事发，贾母虽然生气，却是因为贾赦想弄走她须臾离不开的首席大丫头，而不是怪这个年纪一大把的儿子荒淫无耻。相反，"他要什么人，我这里有钱，只管一万八千的买"。（四十七回）研读《红楼梦》者不少人一开始对于第五回《好事终》曲"箕裘颓堕皆从敬"一句总是不大理解。因为贾敬一心"和道士们胡羼"，似乎不应负责。其实贾敬修炼是后来的事。他曾"袭了官，如今一味好道"。（二回）可见，正是在他袭官并成为族长后，纵容子弟胡来，才惯出了儿子贾珍不肯读书，"只一味高乐不了"的毛病。而赦、珍、琏等不以性放纵为耻，敢于胡作非为，正是以贾母这位老祖宗为代表的长辈们长期纵容，在精神上经济上支持的结果。这种做法并不悖"天理"，而且成为"天理"的一部分。所以最道貌岸然的贾政也早就看中了两个丫头，准备分别给宝玉贾环婚前"放"人房中。这悖理的"天理"已成为当时社会的一种共识，所以兴儿叙述时十分平常。袭人被宝玉缠着同领警幻所训云雨之事时，知道自己虽

然尚无正式名分，但实际上她是贾母“放”给宝玉的。“今便如此，亦不为越礼”。（六回）此“礼”与“天理”相通，本质则一，都是指等级森严的封建宗法制度及其道德规范。在贾府这样“最教子有方的”（二回）家庭，少年男主子可以与之发生性关系的丫头应是父母看中的。若只是自己看中，即为越礼。不要说哪个丫头胆敢主动对少年男主子过于亲热，只要是长辈们不喜欢的，或认为有可能影响儿孙婚姻的，就会被认为是勾引主子，罪莫大焉。金钏之死，晴雯之死，司棋被逐，以及大观园众多少女被迫害遣散，皆由此——担心少年男主子被“教坏”——而起。在这里有一个看来似乎矛盾的现象：一方面是纵容性放纵，甚至允许先妾后妻地取得性经验，另一方面却不允许他们亲近自己喜欢而长辈厌恶的少女。其实这是一个问题的两面，界限就在于是否符合“礼”的要求。恩格斯指出：“对于骑士或男爵，以及对于王公本身，结婚是一种政治行为，是一种借新的联姻来扩大自己势力的机会；起决定作用的是家世的利益，而决不是个人的意愿。”[①] 换言之，爱情、婚姻和性，缺乏自身独立意义，基本上是政治的、经济的或家世利益的附庸。对性关系采取放纵抑或禁锢的态度，归根到底取决于对“家世的利益”的影响。贾史王薛四家之所以“连络有亲”，正是为了相互“扶持遮饰，俱有照应”。当然，婚姻与性并非同一范畴。对少年男主子来说，为他选择的妻子必须是对家世利益能荣无损的，当慎之又慎。即便是婚前“放”人房中的丫头也要符合封建道德规范并体现这一利害关系，故皆为长辈亲选，袭人便是突出的代表。而有可能危害这一关系的丫头，自然要受到性禁锢和各种迫害了。至于男主子结婚以后，由于这种家世利益

---

① 《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯选集》第4卷74页。

已用婚姻形式固定下来，因而其性放纵，尤其是同丫环，不再对家世利益构成威胁，从而便取得了公开与合法的地位。因此曹雪芹在《红楼梦》中明白无误地昭示读者：性放纵和性禁锢的双重罪恶，并非仅仅源于少数主子个人品德、修养的问题，而是由于封建宗法制度、人身依附制度和体现这些制度的观念体系“礼”。不同地位的个人只不过分别将“礼”人格化，扮演着不同的角色罢了。这样，我们就不难理解，为什么曹雪芹在性意识的问题上，批判的锋芒不限于赦、珍、琏、蟠之流，而且直指王夫人、贾政和贾母。《红楼梦》在性问题上的深刻性，很重要的一点便是成功地从“天理”与“人欲”的对立角度，塑造了这几个人物形象，突破了以往小说戏曲中长辈只是包办婚姻，嫌贫爱富的模式，创造了新的艺术典型。

性放纵是一种性畸形，与它伴生的性禁锢也必定会带来一些其他的性畸形。性的利害关系本来应当是相爱男女之间最敏感、最排他、最易引发冲突的问题。它丝毫容不得第三者染指插足，更绝不会帮助对方分享自己占有的异性。但是由于长期封建宗法制度统治，礼教束缚和封建观念的毒害，一些女性的性意识在性禁锢下呈现出不同程度的麻木状态。邢夫人便是主子队伍中的突出代表。邢夫人“禀性愚强，只知承顺贾赦以自保，次则婪取财货为自得，家下一应大小事务，俱由贾赦摆布”。当贾赦想纳鸳鸯为妾时，邢夫人不仅毫无醋意，反而人前人后地为丈夫奔忙。王熙凤是个惯会讨好长辈的人，都禁不住抬出老祖宗贾母的牌子来苦劝婆婆。结果邢夫人大不以为然地驳道：“大家子三妻四妾的也多，偏咱们就使不得？”（四十六回）这种被封建道德观念长期熏陶形成的性麻木，由于合“礼”，已作为一种“正常”现象不仅为男性也为女性所接受，甚至被一些女性认为符合自己的利益而坚决捍卫。相反为妻者若不许丈夫纳妾则会被视为不贤，不合妇道。所

以王熙凤将尤二姐骗入大观园时，竭力表明“曾劝二爷早行此礼，以备生育”。（六十八回）这类妻子为丈夫（或一个女人为情人）另找一个女人的事在明清小说中并不罕见，甚至可以到多女共事一夫、安然共寝一室的程度。虽然有时作者加上一个悔悟或恶报式结尾，但在主要篇幅中却以欣赏的态度描写这种性变态，从而事实上对此作了渲染与肯定。而曹雪芹则完全不同。他并不着眼于由于性麻木造成的畸形性关系、性行为，更不去描绘它如何使男女几方都销魂夺魄。而是通过揭露女性性麻木现象，批判封建礼教与道德观念扭曲与摧残人性的罪恶。邢夫人这个闹剧兼悲剧人物的典型意义主要即在于此。这样的性麻木也广泛存在于女奴仆身上，从而使这种性畸形具有更普遍更严重的悲剧意义。香菱便是这一类型的突出代表。她自幼被拐，连父母、籍贯、年龄都不知道，后被卖于薛蟠为妾。而薛蟠追腥逐臭，一味在外淫乐。这样一个可怜少女，当得知薛蟠将娶夏金桂为妻时，竟真诚地高高兴兴地为此奔忙。还向宝玉介绍二人如何“一则是天缘，二则是‘情人眼里出西施’”。她巴不得夏早日过门，可以又添一位诗友，丝毫没有夺夫忌妒之意。当宝玉替她“担心虑后”时，她反而生气而去。曹雪芹没有像某些明清小说那样，渲染性麻木者如何在妻妾成群中的快乐，而是着力表现其精神、肉体的痛苦与悲剧性结局。通过女性从被迫放弃自己独占的男子，变为自觉让出这个男子并帮助他去占有别的女子这一畸形心态行为，揭露人性在“天理”长期高压下的异化。香菱是金陵正、副、又副诸钗中命运最悲惨的，她的不幸不仅在于被拐来卖去，更在于极其沉重的精神创伤，以至于她失去了人最基本最敏感的一种情感反应——性的排他反应。这个形象典型意义的主要之点当在于此。宝玉听香菱讲时忙问“这姑娘可好”，以后又是“冷笑”，为香菱日后担忧，香菱走后他“怅然如有所失，呆呆的站了半天，思前想后，不觉滴下泪

来”，甚至没精打采，睡不安稳，次日竟发热生病。（七十九回）充分表现出作者对性麻木的不取和对性麻木者的同情，而丝毫没有赞许之意。

只有人才具有性爱，而动物只有性欲。异性之间由单纯产生性欲到产生爱情，从而使性欲成为爱情的一部分和升华，这是动物进化到人的一个重要标志。因为这时性已不仅具有自然属性，而且同时具有了情感属性与社会属性。性欲已从单纯的生理反应上升为复杂的情感反应并与一定的社会意义相联系。因而《红楼梦》中所反映的“皮肤滥淫之蠢物”们任意占有女性乃至某些美貌男性发泄肉欲的情形，实际上是人性异化的一种表现，即人性向兽性的倒退。而在邢夫人和香菱身上表现的性麻木则是人性异化的另一种形式。人类社会的婚姻形式是由群婚制到对偶婚制，再进一步到一夫一妻制。人的性观念是逐步向不允许自己的异性性伙伴占有自己的同性者方向发展。因而这种性麻木也是性观念和人性的一种倒退。

在女性性畸形中，如果说性麻木是严厉性禁锢造成的被压抑形式，那么少数女性中的同性恋则是性禁锢下的一种特殊的追求形式。在大观园这个女儿国中，被贾府从姑苏买来唱戏的十二个女孩子是社会地位最低、受性禁锢最甚的一群。他们因演戏而比其他同龄少女更早懂得爱情的甜美和奥秘，却更少有接触男性的机会。因而她们的性意识只能在同性中寻找共鸣，以假想的异性恋为形式来得精神上对性饥渴的满足。其中有的如藕官与药官（死后为蕊官），竟“真正温存体贴……两个竟是你恩我爱”（五十八回）起来。但这种同性恋与贾琏、薛蟠那种好男色完全不同。后者是以肉欲满足为目的，以金钱地位为后盾占有对方肉体的形式出现的，是人身依附关系的体现，二者是占有和被占有。而前者是“情深意重”，是彼此平等的感情占有，在内容和占有关系上均

有本质区别。因而这种以情为重的特殊恋爱形式“独合了他（贾宝玉）的呆性”，使他“又是喜欢，又是悲叹，又称奇道绝”。（同上）如果说曹雪芹对贾琏、薛蟠等人单纯肉欲的同性恋丑行揭露，是为了批判不合理的人身依附制度与旧性道德的话，那么对十二官中一些人的同性恋的描述则表达了对少女们的深切同情，对美好情感的热烈歌颂和对合理婚姻制度、人际关系和新的性道德痛心疾首的呼唤。

三、把表现性作为总体构思和塑造人物的重要手段

不少红学家在谈到《红楼梦》对“色情”内容的描写时，都认为它写得藏而不露，雅而不俗。因而有人对电视连续剧《红楼梦》的个别床上镜头深为不满，认为它违背了原著风格，降低了高雅的格调。诚然，无论就小说总体还是涉性内容的总体来看，《红楼梦》都是一部雅而又雅之作，其他任何古典小说无出其右。电视剧的镜头妥否另作别论，《红楼梦》的性描写的藏露却不宜一概而论，而应具体分析。如果我们不为尊者讳，不是先验地自觉不自觉地为“性恶”论所左右，以为凡露骨写性便会降低《红楼梦》的伟大价值，那么我们就不难发现，《红楼梦》对性也有一些十分露骨的俗而又俗的描写。其实承认这些描写的露与俗，不仅无损于《红楼梦》的伟大，反而能更加完整地认识曹雪芹的美学思想，能更深刻地理解作者的性观念和表现性在创作中的作用。

《红楼梦》的涉性内容有二三十处之多，其中直接写到的不下十处。总的说来作者对性冲动、性行为、性感受多不取正面与具体的描述。究竟是采取藏、雅，还是露、俗的写法，完全取决于小说总体构思和作者对人物的基本态度。由于作者的颂红主旨，心目

中至高无尚的“痴情”标准和古今独得天下第一的“情痴”样板，因而凡是涉及这些重情至痴的少男少女们的性内容，作者均取同情、赞美的态度，一般都写得雅而不俗，藏而不露，通常只是点到为止。如司棋野合，从被鸳鸯撞破到事后补叙，有关文字仅“只听一阵衣衫响”，（七十一回）“今日趁乱方初次入港。虽未成双，却也海誓山盟，私传表记，已有无限风情了。”（七十二回）相反倒是不吝笔墨刻划司棋对事败的恐慌，对爱情的坚贞，对表兄私逃的失望和宁死不悔的刚烈性格与复杂心情。但是为了揭露某些男性主子的性放纵，用他们的丑恶行为、灵魂来与以贾宝玉为代表的“情痴”们的高尚情操相对照，有的地方就写得十分露骨与粗鄙。二十一回贾琏与多姑娘儿性交一段，从宽衣、动作、感觉到言语，前后达二百字之多。用书中的话来说便是贾琏“丑态毕露”。庚辰本此处批道：“一部书只有此一段丑极太露之文，写于贾琏身上，恰极当极。”“看官熟思写珍琏辈当以何等文字方妥方恰也。”其实这类文字书中也还有几处，只是字数要少得多。第十二回王熙凤再次教训贾瑞时，贾瑞在漆黑的夹道空屋中抱住来人，以及病后入镜云雨等文字，亦属“丑态毕露”之列。这类文字对于揭露贾府大小主子的荒淫无耻，能起到其他文字难以起到的作用，故二十一回王府本夹批道：“此种文字亦不可少。”

《红楼梦》对性俗而露的描写也并不只是施于某些男性主子，也不仅仅作批判揭露用。作者有时将它写得露而不淫，俗而不丑。这样对于刻划当事人的性格，颇有好处。十五回秦钟与一心想跳出庵堂这个牢坑的小尼姑智能发生性关系一段，从秦钟苦求、智能挣挫到只好依他，约百余字。写得层次分明，感情细腻。但其中直接写性行为的仅“云雨起来”，“正在得趣”八字而已。庚辰本眉批道：“若历写完，则不是石头记文字了。”后来写到宝玉悄悄进来将他二人按住，宝玉之淘，秦钟之急，智能之羞，顿时跃然

纸上。庚辰本脂批曰："请掩卷细思此刻形景，真可喷饭。历来风月文字可有如此趣味者？"批者将它与"历来风月文字"比较，十分必要。那些文字往往着眼于性活动的本身，因而不厌其烦地描绘性内容的细节，表现出作者本人的趣味低下。而曹雪芹着眼于人物性格刻划或事情的社会、道德意义，所以性活动常常只是一个契机。又如十九回茗烟与卍儿发生性行为那段，整个情节约五百字。先写宝玉怕画上的美人寂寞，想进去"望慰"而发现了茗烟的好事。后来又批评茗烟连姑娘的岁数尚且不清楚便与她这样，"可见她白认得你了，可怜！可怜！"其中写得俗而露的仅"茗烟按着一个女孩子，也干那警幻所训之事"十几个字。重点却在活龙活现地描写宝玉的淘气、天真和体谅女性上，用对比手法突出宝玉的痴情。尤其是他跺脚提醒卍儿快跑，并追出去大叫："你别怕，我是不告诉人的。"读来真令人忍俊不禁。己卯本脂批赞之为"搜神夺魂，至神至妙"。正因为作者对性恶论持彻底否定态度，所以才不惮将性写得"如此趣味"。既然性非恶，人人均有正常的性要求，就有权得到正当的性满足。因此当正当要求受到禁锢时，采取非常手段与形式便有了正当性。这和石头的"受享"天授是相通的，它也从普遍的性观念上丰富和突出了小说主题。基于这一性非恶、女非祸和性行为是异性感情升华爆发灵肉结合的性观念，曹雪芹在小说中不讳言性，不讳写性，而将它作为歌颂情痴，批判色鬼的一个重要方面处理。这样就同不少明清小说对性或回避躲闪或单纯渲染感官形象、直接感受，有了根本的区别。

从性意识的角度考察，曹雪芹似乎没有写到大观园中一些重要少女的性心理。其实不然，有些还是写到了，只是比较隐晦罢了。因为在当时的社会环境中，这些贵族小姐和丫环们不仅不可能直接袒露自己的性心理，而且还必须按公认的礼教要求和道德

规范来抑制它或掩饰它，以免外化而招来非议甚至灾祸。环境迫使女性本人从小就视性为丑，视“淫”为恶，视“贞洁”胜于生命，养成自觉抑制性心理、性要求的习惯，直到敌视、麻木的程度。而曹雪芹则着力表现这种“人欲”在“天理”的沉重压制下不屈的力量。林黛玉虽然将《西厢记》称之“淫词艳曲”，其实却是“越看越爱看，不到一顿饭的工夫，将十六出俱已看完，自觉词藻警人，余香满口。虽看完了书，却只管出神，心内还默默记诵”。后来听见梨香院小戏子在唱戏曲《牡丹亭》，使她这个素习不喜看戏文的人也“不觉心动神摇……亦发如醉如痴，站立不住，便一蹲身坐在一块山子石上，细嚼‘如花美眷，似水流年’八个字的滋味。”（二十三回）这种微妙的情感共鸣蕴含着深层的性心理律动，是长期被外界和自我反复抑制得近乎麻木的性意识的复苏。它显示出这个贵族少女对自我价值和人生追求的新觉醒、新认识。和林黛玉的不甘人欲泯灭竭力追求爱情幸福的实现相反，薛宝钗却是一个自觉地自我抑制并主动帮助别人抑制性意识以“存天理”的典范。她从前也曾偷偷读过那些有谈情说爱内容的词曲，从优秀文学作品中寻求爱情共鸣与楷模。后来在长辈们的压制和教导下，她逐渐变成自觉地按封建礼教规范行事，认为“女孩儿家不认得字的倒好……只该做些针黹纺绩的事才是。偏又认得了字，不过拣那正经的书看也罢了。最怕见了些杂书，移了性情，就不可救了。”（四十二回）曹雪芹塑造薛宝钗这个人物的基调是冷色调：她的姓“薛”，暗中指“雪”，可以“丰年好大雪”和“金簪雪里埋”两句为证。虽然冰清玉洁，却是寒气逼人。她吃的是冷香丸，掣的诗签是“任是无情也动人”，（六十三回）也不爱女孩子们通常都喜欢的花儿粉儿之类。她对别人有时确实相当无情：当她偶然得知贾芸拾到红玉的手帕，红玉答应坠儿拿一样东西谢贾芸，她就认为这几个是“奸淫狗盗的人”。（二十七回）她明

明知道金钏是被撵“在家里哭天哭地”后投井自杀的，定有委屈，却依然说金钏“也不过是个糊涂人，也不为可惜”。（三十二回）但薛宝钗真正的冷或曰其最冷之点还不在于对别人的无情，而在于对自己的无情。她不仅不意识到自己作为一个女性处于被压迫被损害的地位，反以不幸为幸。她自觉地按照封建礼教的规范调整自己内心深处曾经萌动过的性心理，扑灭曾经闪烁过的性意识的火花，使之淡漠、麻木、熄灭，直至完全冷却，从而绝对符合封建宗法制度和礼教规范的性情标准。这才是薛宝钗最大的悲剧，也是这个艺术形象典型意义的核心所在。

妙玉在金陵十二钗中是个不同寻常的人物。其他十一钗都是贾府少女少妇或近亲，而她与贾府没有任何血缘关系。在小说中她的戏也不多，但在贾宝玉梦游太虚幻境所见判词和所听红楼梦曲中，她的位置却相当突出：于黛玉、宝钗、元春、探春、湘云之后，于迎春、惜春、凤姐、巧姐、李纨、可卿之前，列第六位。前五位都是作者比较喜欢的人物，戏也较重，只有元春戏较少。将她列于第三，倒不是因她身为贵妃，而是贾府四艳中的大姐之故。而且据脂批，曹家有一位大姐式人物对弟弟十分爱护，以致批书人“至此，竟放声大哭”。（庚辰本第十八回）列于七至十二位的，或戏很少，或批评较多。只有王熙凤例外，戏重而毁誉参半。如今这样排列也许是为了将她母女列在一起，且凤、纨、可三人又都是贾家孙媳、重孙媳之故。所以妙玉处于一个重要的中间过渡位置，而不是似乎“理”应的末尾。可见除了作者对她有特殊评价和偏爱外，还赋予了她表现主题的独特任务。曹雪芹安排妙玉有限的几场戏几乎都与性意识或多或少有点瓜葛，从潜意识层面合乎身份地揭示这位少女内心深处的细微反应。妙玉出身官宦之家，秉性高傲。自入空门之后，日与青灯古佛为伴，变得“为人孤僻，不合时宜，万人不入他目”。由于她“放诞诡僻”，（六十三回）连性情随和与世无

争的李纨都说她“可厌”，不爱同她交往。(五十回)但妙玉出家本系无奈，故在礼教与佛规的双重禁锢之下，心中青春的火焰并未完全熄灭，只不过那微弱的火种被遮掩得十分严实罢了。曹雪芹在四十一回“栊翠庵茶品梅花雪”一节中，几乎是不露痕迹地写出了妙玉性心理在潜意识层面上的一次律动。当时贾母带了众人来到栊翠庵，妙玉亲为贾母奉茶。只因贾母吃了半盏递给刘姥姥来尝，妙玉便不再要那名贵的成窑五彩小盖钟。众人用茶的是一色官窑脱胎填白盖碗，亦瓷中珍品。她将黛钗二人让入耳房后自扇风炉单沏了一壶茶，给她俩用的杯子皆稀世奇珍。而给宝玉用茶的却是“前番自己常日吃茶的那只绿玉斗”，而且说：“你这遭吃的茶是托他两个福，独你来了，我是不给你吃的。”联系只有宝玉才能讨来庵中红梅和宝玉生日她主动送来贺帖等事，她心灵秘府的颤动是显而易见的。故靖藏本在此有一条脂批：“玉只独至岂真无吃茶，作书人又弄狡猾，只瞒不过老朽，然不知落笔时作者如何想。”其实作者这样写，正是为了表现妙玉内心深处潜意识的突然失控和对表层心理的有意掩饰。这种微妙、矛盾的心理流动，最准确不过地揭示了这个具有特殊际遇的少女心中依旧热烈搏动着的“人欲”的不屈力量。妙玉的不幸不仅在于结局悲惨，而且主要是“青灯古殿人将老，辜负了，红粉朱楼春色阑”。(五回)在于青春被无价值无意义地销磨掉，“受享”不到青年男女应当得到，她自己也十分需要的爱情。联系她师父临终遗言说她“不宜回乡”(十七至十八回)和邢岫烟说她“因不合时宜，权势不容，竟投到这里来”。(六十三回)可见她也是为时代社会不容，无命补天也无命受享者中的一个。曹雪芹正是从这一点上对这位“气质美如兰，才华馥比仙”(五回)的少女寄予了深切同情。受到封建礼教和佛门戒律双重禁锢的妙玉，性意识尚且未泯，一有机会便会不由自主地流露出来，大观园内外的其他少女便可想而

知。由此可见，“人欲”是一股扑不灭的力量。显示“人欲”的普遍、顽强和不可灭，也许便是曹雪芹塑造妙玉这个形象并将她置于突出位置的主要原因。

随着时代的前进，性淫不分、以性为恶、女人祸水等陈腐的性观念早已成为历史的陈迹。贾宝玉的以尊重女性人格为前提，以相互理解产生的真挚感情为基础的性爱观——“痴情”，如今也早已成为一种普遍观念。但人们仍然感到贾宝玉的性观念与众不同，这就是他那引人注目的过去许多学者包括笔者在内都称之为“泛爱”的泛情。贾宝玉形象的艺术魅力，一个重要成分就在于此。

贾宝玉自幼生活在女性之中，性格异常，“更有几件千奇百怪口不能言的毛病儿。”（十九回）他喜欢几乎所有的少女，只求他们同看着他，守着他。对袭人自不必说。对晴雯，他在《芙蓉女儿诔》中自云：“玉得于衾枕栉沐之间，栖息宴游之夕，亲昵狎亵……自为红绡帐里，公子情深；始信黄土垄中，女儿命薄！”（七十八回）对金钏儿也“有些恋恋不舍的”，准备立刻向母亲要来怡红院为伴。（二十四回）看见袭人的两个姨妹，也希望“在咱们家就好了”。（十九回）当他见龄官一心只爱贾蔷，对自己十分冷淡，他感到自己“竟不能全得”（三十六回）女孩子们的感情和眼泪，不禁十分失望。他的泛情还播及一切品貌双全（实际上多少有些女性化）的年轻男子，如秦钟、柳湘莲、蒋玉菡等。由于他的身份与环境，他小时候这“天分中生成一段痴情”除了情感以外，确实有点“动手动脚”。（三十二回）直到二十四回时，宝玉见鸳鸯歪在床上看袭人的针线，还“把脸凑在他脖项上，闻那香气，不住用手摩挲，其白腻不在袭人之下，便猴上身去涎皮笑道：‘好姐姐，把你嘴上的胭脂赏我吃了罢。’一面说着，一面扭股糖似的粘在身上”。但是随着年龄增长和众人的劝谏，吃胭脂之类的

毛病后来都改掉了。所以贾宝玉希望“全得”的是情感，而不是肉欲；而且这种情感从本质上说是友情而非爱情。宝玉有一次看见宝钗雪白的一段酥臂，不觉动了羡慕之心。但他想的却是“这个膀子要是长在林妹妹身上，或者还得摸一摸，偏生长在他身上”。“恨没得福摸”。（二十八回）甲戌本第五回脂批：“按宝玉一生心性，只在体贴二字，故曰意淫”。因此曹雪芹将贾宝玉的泛情严格地区分为两方面：友谊范畴的泛情与爱情范畴的专一。这种泛情的实质是异性间纯洁真诚亲密的友谊，是同金钱地位不相干的人格平等的情感交流，对象是开放的。而爱情在对象上是封闭的，因为爱情包括灵与肉的结合，只能是专一与排他的。这样的性观念，尤其是异性间也应当可以建立纯真亲密的友谊的泛情观，即使在现代也还未必能为所有受过良好教育的人所接受。因而仍然具有深刻的现实意义，并对人们产生巨大的思想、心理吸引力。而在二百五十年前，由于它直接同“男女授受不亲”等男女之大防相对抗，自然要被视为“怪谲”而要被“规引入正”了。

曹雪芹在《红楼梦》前八十回中表达的性观念，不仅远高于他以前的作家，也远高于他的同时代人，如脂批者和比他略晚为他续书的高鹗。

首先应当肯定，高鹗不仅出色地完成了宝黛爱情悲剧，使《红楼梦》成为一部完整的艺术巨著，而且从性观念的连续性来说，通过司棋、潘又安双双殉情，动人地体现了曹雪芹的总体构思。妙玉在与宝玉谈话后走火入魔一节，虽然写得流于粗俗一些，不大符合妙玉的身份修养。但将妙玉的性意识由深层向表层流动，潜意识突发为难以抑制的青春期性苦闷性骚动，方向是不错的。当然，由于高鹗的世界观、价值观与曹雪芹大相径庭，因而在表现性观念上也存在巨大差异。后四十回开始不久高鹗就借贾代儒之口宣扬

“德乃天理，色是人欲”的主张，要求宝玉回心转意。续书后来让宝玉中举，兰桂齐芳，家道复初，赦、珍、琏、蟠也都放归。所谓“善者修缘，恶者悔恨”，（一百二十回）使那些皮肤淫滥摧残女性的色鬼们未受到本应受的远为严厉的处罚，完全背离了原著“白茫茫大地真干净”的安排。从而给读者留下这样的印象：天理昭昭，天道公允，天网恢恢。总之，天理永存。相反，“人欲”却都破灭了。不仅如此，续书中涉性最多的是夏金桂与宝蟾千方百计地勾引薛蝌。这和前八十回中曹雪芹彻底否定男性主子、保护少女的基本倾向是完全相悖的，是传统性观念的复活和令人遗憾的倒退。这种女祸色彩浓烈的写法和脂批作者有时倒有些相似。明明是贾琏主动让人把多姑娘儿找来供自己淫乐，却抓住她的一句话批道，“淫妇勾人惯加反语”云云。

曹雪芹无法阻止美的毁灭，所以只好寄希望于在美毁灭的同时，丑一起毁灭。在二百多年前就能如此重视人的自身价值和权利，肯定包括性欲在内的人欲的合理、普遍、顽强和不可扑灭，从而突出了与“补天”具有同等意义的“受享”的一个重要方面，实在是太难能可贵了。

第六章

悲剧艺术从此跃上高峰

千红一哭，万艳同悲。一部《红楼梦》两百余年来撕扯着多少红颜白发的心肺，令人扼腕叹息，热泪长流。诚如永忠哭雪芹诗云："传神文笔足千秋，不是情人不泪流。"《红楼梦》之所以具有特别巨大和长久的心灵震撼力，除却纯艺术方面的原因，也并不仅仅在于其人物命运的不幸。因为爱情夭折、青春摧残和生命毁灭等悲惨遭遇，在其他文艺作品中也并不少见。它们的主要区别在于，《红楼梦》摆脱了悲剧的单主题单层面线性模式，以表层、浅层、深层的三重结构，以多侧面、多声部、多色调、泛时空构成的各色人等的各型悲剧，探索了人类悲剧的普遍形式及其根源。

一、传统悲剧意识的重大突破

纵观中国古代文学史，有一个现象长期使许多学者感到困惑：中国文学缺乏——并非完全没有——严格意义上的悲剧。在许多国家古代文化中占主导或重要地位的悲剧艺术，在灿烂的中国文学史上，却显得营养不良、发育不足。拿被列入中国古典十大悲剧的十个戏剧来和英国莎士比亚的悲剧作一比较，就能看出中西悲剧意识上的巨大不同。中国的这十位作家生活于元、明、清三代，早的约在十三四世纪，晚的则在十七十八世纪，和莎士比亚生活的时代（1544—1616）相近。

莎士比亚悲剧的悲剧承受者，最后均以死亡为结局，全剧的高潮在悲痛中形成。无论是罗密欧与朱丽叶、汉姆莱特、李耳王还是苔丝德蒙娜和奥塞罗，他们的死去都与戏剧结束同步，将悲剧的高潮推向顶点。而且他们的死，不论终于使具有世仇的家族和解，还是使嫉妒者悔恨，使挑拨者受审，死去的主人公都不再复活，更不会羽化登仙。正如李耳王临死前所说："现在她再也回不转来了！""你是永不回来的了，永不，永不，永不，永不，永不！"而且其他人物和力量都承认这一既成事实的不可改变，不去进行死而复生、使登仙籍之类没有意义的努力。借用肯特的话说就是，"不要烦扰他的灵魂。啊！让他们安然死去吧"。（《李耳王》第五幕）①

而中国的许多被视为悲剧的戏剧则不然，它们的主人公的悲惨命运常常并不在戏剧的末尾。有些，如《赵氏孤儿》甚至置于前部，成为复仇成功、惩恶扬善的原因。相反，故事往往有一个光明或准光明的结局，使主人公的不幸得到部分甚至极大的补偿。从而大大冲淡了作品的悲剧气氛，甚至使之带上了正剧的喜庆色彩。《赵氏孤儿》（元·纪君祥）最后，赵氏遗孤赵武长大成人，杀了屠岸贾，报仇雪恨。晋国国君复赵武以赵盾之官爵、宗庙、田邑。这时为救赵氏孤儿甚至牺牲了亲子，含辛茹苦二十年的程婴自刎，显得并无必要，难以激发读者与观众的悲剧感。因为善与美已战胜了恶与丑，因而善与美的毁灭便缺乏震撼人们心灵的力量。《琵琶记》（元·高明）中赵五娘在丈夫赶考不归，婆母公爹去世后艰苦备尝。蔡伯喈被迫另娶，精神也十分痛苦。但是上天感五娘孝心，令土地带阴兵为其公公筑坟，命她进京寻夫。而蔡伯喈的新夫人牛相国之女牛小姐重情重义，宽容大度，甘心为妹。后来夫妻团

① 《莎士比亚全集》第9卷271—273页，人民文学出版社1991年版，朱生豪译，方平校。

圆，蔡伯喈一人二妻。这是苦尽甘来，善有善报的故事，很难说有什么悲剧色彩。《桃花扇》（清·孔尚任）本来带有浓重的历史沧桑感，但结尾侯方域李香君两位情侣终于重逢，使这一悲剧的艺术感染力大大削弱。中国古代悲剧的另一大弱点是，常常借助超主人公（通常是皇帝）甚至是超人（即“天”）的力量来使现实的悲剧正剧化或喜剧化。从而使悲剧承受者在现实中的痛苦通过理想或幻想的形式得以减轻、解脱或得到补偿。皇帝乃“天子”，所以二者可以合称为天的力量。《长生殿》（清·洪昇）中唐玄宗李隆基与杨贵妃的刻骨铭心之爱未能白头偕老，杨玉环被迫自缢。但在织女和嫦娥的帮助下，他俩终于在广寒宫相聚，并奉玉帝旨意，二人永为夫妇。这样就使一个本来哀婉悲痛的悲剧有了一个令人感到欣慰的结局。《清忠谱》（清·李玉）也大体相仿。明天启年间的吏部员外郎周顺昌等被阉党陷害致死，玉帝传旨分授他们为应天城隍及五方功曹。后来崇祯登基，诛尽阉党。又降旨对周顺昌及其妻、子分别谥、封、荫。总之是皆大欢喜。《娇红记》（明·孟称舜）中那一对殉情男女虽然没有在天堂相会，永结同心，却在他们合葬的坟头飞出一对鸳鸯。仿佛冥冥中有神灵相助，令读者（观众）多少感到一点安慰。而《雷峰塔》（清·方成培）则在白娘子被镇锁二十年后，其子许士麟高中状元，奉旨祭母，感动上天。玉帝派神仙下凡使塔门大开，使夫妻、母子及远道赶来的小青大团圆。总之，天子圣明，皇天有眼，超越悲剧制造者与承受者之上的天总会使沉冤昭雪，使受害者实现自己的主要目标（相爱、结合、团聚）或死而复生——不在人间便在天堂。在天与天子的干预现实过程中，代表天子或忠实执行天子旨意的清官往往起很大作用。《窦娥冤》（元·关汉卿）中，窦娥之死感动了上天，不仅血溅旗枪白布，当地六月飞雪，楚州大旱三年，而且官居参知政事的其父窦天章对于平反冤案起了关键性作用。于是元凶张驴

儿凌迟处死，已升任州守的对此案负有罪责的官员及医生或革职，或充军。悲剧的承受者虽然未登仙班，亦未复生为人，但由于悲剧制造者被超越于悲剧双方之上的“天”及其人间代表严惩，使读者（观众）感到悲剧是可以避免的，已经产生的悲剧是会被“天”发现、昭雪的。中国的文学艺术中涌现了许多清官形象，清官戏历演不衰，正是人们对“天”的期望的反映。《汉宫秋》（元·马致远）是十大古典悲剧中比较特殊的一个，其主角之一便是天子汉元帝。王昭君被迫远嫁，在界河投水自尽。但是元帝悔恨，呼韩邪单于愤怒地命人将毛延寿押回长安斩首，都能使读者或观众的悲痛心情得到某种平衡，实际上也就削弱了悲剧的心灵震撼力量。明代冯梦龙的《精忠旗》也没有将悲剧结束于岳飞一家惨遭杀害的高潮上，而是加上了施全刺杀秦桧未遂及秦桧病死、孝宗登基后为岳飞平反昭雪，追复原官，寻觅岳飞遗体以礼改葬等情节。于是读者或观众就在悲痛之余得到了一定的慰藉，由悲剧激发起来对天理、现实的怀疑与不满，便会趋于平静，思考便会凝滞。

我国古代文学艺术悲剧意识的不发育，与作为文化艺术重要源头之一的我国古代神话传说、儒家思想的中和观念以及由此而形成的传统文化心理结构，有密切的关系。中国古代神话传说总的说来缺乏悲剧因子。盘古开天辟地，女娲抟土造人，黄帝大战蚩尤，羿射九日等，都没有什么悲剧成分。嫦娥奔月本来应当是一个悲剧，但人们习惯于淡化其悲剧色彩，使她成为一位美丽而快活的神仙。因而不仅她住的广寒宫其美无比，还可经常来往于众仙之中。于是才有猪八戒调戏之事（《西游记》）和促成唐明皇与杨贵妃的团圆（《长生殿》）。只有重视个性（实即“人欲”）张扬自由的大诗人李白发现了其中的悲剧因素，他问：“白兔捣药秋复春，嫦娥孤栖与谁邻？”（《把酒问月》）其后李商隐甚至认为：“嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心。”（《嫦娥》）孔子的

思想特别强调中和之道："中庸之为德也，其至矣乎！"（《论语·雍也》，以下引语均出自同书各章）他的学生有子道："礼之用，和为贵。"（《学而》）他不主张文艺过于哀伤，情绪应有节制："《关雎》乐而不淫，哀而不伤。"（《八佾》）文艺作品的功能只到怨为止："诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨……"（《阳货》）孔子直接谈论文艺的言论不多，但他的"过犹不及"，（《先进》）"己所不欲，勿施于人"，"爱之欲其生，恶之欲其死"（《颜渊》）等思想显然深刻地影响了中国人的人际观念和审美心理。因此中国人的文化心理结构中便逐渐形成了不愿英雄人物或崇敬、喜爱者死亡或结局不幸的传统。即使死了，也要有人为他们平反昭雪，或登仙籍，或封妻荫子，或者死而复活。一百回本的《水浒传》后二十九回中，梁山好汉的多数人都在征方腊及朝廷暗害中一个个死去。虽然最后有楚人感其忠义建祠堂等，读者还是难以接受这些结局。金圣叹腰斩《水浒》，至梁山泊英雄好汉排座次便戛然而止，结果七十回本广为流传，正是利用了这一普遍的文化心理。在这里最值得注意的是，中国的悲剧常常出现天的干预，包括上天（玉帝、神仙、菩萨等）、皇帝（天子）及皇帝旨意的忠实执行者清官。在上述中国古典十大悲剧中至少有八个出现了这一情况。换言之，现存秩序的最高统治者作为一种超现实力量或超悲剧力量，最终具有转化悲剧或大大减轻悲剧或至少是补偿悲剧受害者的能力。因而"天"站在受害者一边，扮演着保护神或公正的仲裁者的角色，而不是悲剧制造者和受害者的对立面，也不当旁观者。

《红楼梦》对传统悲剧意识的突破，最大的一点恰在于此。在《红楼梦》的一系列悲剧中，天的位置与作用发生了引人注目的变化。以警幻仙子和癞僧跛道为代表的天，表现出对"薄命"——悲剧的无可奈何，无能为力和无动于衷。他们不仅冷眼旁观这

一幕幕人间悲剧的演出，而且他们早知有此“劫”，那些少女们早晚还要回到“薄命司”中来。他们能做的，要么是遵循天的安排，劝阻那些无命“补天”，企图下凡“受享”的少男少女们“倒不如不去的好”，并“下世度脱几个”；（一回）要么是让人服从“天理”，克制“人欲”，劝诫贾宝玉“今后万万解释，改悟前情，留意于孔孟之间，委身于经济之道”。（五回）总之既不是防止悲剧的发生，也不是改变悲剧的结局，“天”这一超现实力量并未表现出其非凡威力与对现实不公给与补偿的善意。而“天”的人间代表天子——皇帝，在小说中实际上始终处于悲剧制造者的地位。他不仅是元春悲剧的祸首，自己多次出游，贵戚们大造府第别墅，挥霍无度；而且他重用贾雨村、云光这样的贪赃枉法之徒，纵容太监们敲诈勒索，卖官鬻爵，对其他不少悲剧也负有罪责。宝玉的悲剧也罢，少女们的悲剧也罢，都是直接触犯“天理”为“天理”不容的结果。而且最后都没有在天仙和皇帝的干预下改变命运或得到补偿。当这些超现实力量的美丽幻想都被剥去之后，悲剧的根本对立面——现存秩序——就完全暴露出来。《红楼梦》的主人公们面对的是一个没有救世主的世界，是一个不会得到纠正与补偿的悲剧命运。他们还没有出生（下凡）便已注定了要遭受此“劫”，“劫终之日”，也无非是“复还本质”，（一回）并不能丝毫改变原来的不幸。这样，曹雪芹就将悲剧的批判矛头指向了现实环境——现存秩序。

人与环境的矛盾是文艺作品中一个永恒的母题。曹雪芹写贾宝玉与众少女对环境的反抗，与其说是为了表现他们斗争的英勇，毋宁说是为了突出人的力量的渺小，表明悲剧的不可逆性。由于传统文化心理的惯性指向，中国文学艺术历来缺乏真正的危机意识。至多是将危机作为引子或中介，危机总是消失于过程中而不是贯穿始终，更不是将危机作为重心置于结尾。相反，包括一些被

定为著名悲剧在内的作品，都是以虚假的美满结局来取得幻想上的心理平衡。因此中国悲剧有一个长期令人困惑的奇特现象：悲剧中颇不乏以正剧或喜剧结尾者。它还长期被作为“民族传统”而备受颂扬。而《红楼梦》则不然。它处处表现出命运危机、人格危机和环境危机的不可逆性。它以人在这个世界的无法存在宣告了这个世界自身的无权存在。

有人曾批评曹雪芹在小说中流露的浓重悲观情绪，还有人对此大张挞伐。似乎曹雪芹只有将斗争写得越英勇且出路光明庶几可免其局限性。现在说《红楼梦》充满悲剧气氛是不会有人反对的，但说它充满悲观色彩则有贬低这部巨著之嫌。其实不然。我以为这正是曹雪芹站在同时代人前列的表现。《红楼梦》的充满悲观色彩恰是对当时社会的彻底否定，和对现实世界的完全失望。

二、大大拓宽了悲剧范畴，深化了悲剧性质

说《红楼梦》悲剧内蕴的表层、浅层与深层的三重结构，是从其内蕴丰富深邃与构成形式而言，丝毫不意味着小说内涵的某些部分浅薄皮相。事实上《红楼梦》彻底跳出了中国古典文学中爱情挫折、怀才不遇、含冤受屈、良善遭欺等传统悲剧模式，大大拓宽了悲剧的情节范畴和心理范畴。即使是相同模式情节与人物命运所包孕的悲剧信息，《红楼梦》也要丰富得多。

《红楼梦》打破传统悲剧模式的又一重要特点是，将悲剧的局部性扩展为普遍性、无限性。《红楼梦》不仅仅是贾宝玉、林黛玉和正、副、又副诸钗的悲剧，而且是所有人的悲剧。小说数以百计的人物各自都有自己的痛苦，没有一个得到真正的完满的幸福。在那个世界上一切带有美好成分的东西都无权存在，都没有希望，

都难以逃脱肉体或精神被毁灭、被扭曲的命运。

从悲剧承受者的身份观照，上至困居深宫不能享天伦之乐的贵妃元春，下至一心想跳出庵堂这个牢坑以求自由而不可得的小尼姑智能，几乎所有的人，各有各的不幸。从悲剧类型着眼，既有黛玉、司棋、鸳鸯等人为争取爱情幸福人身自由而带来的痛苦，也有探春因无法摆脱庶出阴影难以施展才干实现抱负的悲愤。即使从同一价值角度或同一性质悲剧分析，不同人的悲剧原因与特点也往往大异其趣。同是爱情悲剧，黛玉的和宝钗的具有截然不同的意识根源和结局形式。

古代文学中并不缺乏由于封建宗法制度和封建礼教的摧残形成的悲剧。但有些作品往往突出了悲剧制造者个人的观念陈旧、品德恶劣或性格缺陷，从而使个人的原因淡化了制度的作用，于是悲剧的重心由制度向人格转移。如《孔雀东南飞》中，刘兰芝云："鸡鸣入机织，夜夜不得息。三日断五匹，大人故嫌迟。非为织作迟，君家妇难为。"焦母是个专横、暴戾的妇人。她驱使媳妇，训斥儿子，处处表现出性格中厉害、傲慢、不能容人的特点："此妇无礼节，举动自专由。吾意久怀忿，汝岂得自由！"一边呵斥，一边"槌床"，一副泼妇形象。《汉宫秋》中画师毛延寿因贪财索贿未遂，顿生歹念，导致王昭君三年未受召幸。后来又是毛延寿报复，致使匈奴君主点名要她为妻，使她背井去国，最后投河自尽。而《窦娥冤》中，张驴儿威逼窦娥成亲，买毒药企图害死蔡婆婆，导致窦娥蒙冤而死。任何悲剧都要通过人的活动才能造成，即使神鬼也是人的化身。这些悲剧自然都有深刻的社会原因，但是，其中个人的作用比较明显，人格低下，品行不端，甚至性格、修养太差，常常成为悲剧主要的直接因素。而《红楼梦》不然，它着重突出的是时代、社会的作用。不论什么人，在这样的环境中，要么被腐蚀，要么被吞噬。在贾雨村与冷子兴议论贾府时谈到，"这宁荣二宅，是

最教子有方的。”但就在这样一个家族中，竟然也是“一代不如一代了”，其他家族便可想而知。曹雪芹并不将这一现象归咎于个人品质的败坏，而是揭示出导致个人素质下降、品德堕落的制度根源。贾府先祖以军功立业，但从第二代起便袭官的袭官，御赐的御赐，买爵的买爵。于是后代们不需努力，爵位、官职、禄饷之类便唾手而得，自然不必再求进取。这是导致他们“胡羼”、“高乐”的根本原因。而且长辈不为儿孙楷模，贪酷枉法，偷鸡摸狗。外恃连络有亲者扶持遮饰，内靠为祖为父者纵容担待。于是道德退化也超越了个人修养的范畴，暴露出其背后宗法制度、封建礼教的阴影。贾宝玉的悲剧根源也在于此。他“天分中生成一段痴情”，使他成为闺阁之良友。但在贾府长辈们看来，他这种“禀性乖张，生情怪谲”，不利于“继业”，即封建宗法制度的延续。因而才要千方百计地将他“规引入正”，在学业、交友、择偶等一系列问题上引起了规正与反规正的冲突。这样，贾宝玉的悲剧就突破了传统艺术父母干涉子女婚姻和家长要求子弟读经应试子弟不思学业的模式，从一般的反封建色彩上升为包括封建制度、礼教、观念在内的整个传统规范扼杀人的“禀性”的悲剧。

曹雪芹在拓宽悲剧范畴上的一大贡献是着力刻划了观念意识与文化心理结构在促成悲剧中的作用。这里既有贾宝玉这样自我意识先觉者的痛苦，也有以袭人香菱为代表的自我意识麻木者的悲剧。宝玉的许多高尚情操和进步观念被视为痴颠，备受嘲谤乃至敌视，反映了具有超前意识的时代先驱与社会精英必定不为多数人理解，不为当时社会所容这一悲剧性规律。宝玉在社会群体中的孤独感，心理上的寂寞感和行为上的乖张怪诞，同往昔文艺作品中主人公由于个人或家国不幸的孤寂心理有着本质的不同。即贾宝玉基本上是站在了传统规范之外，是以新的价值尺度重审生活，进而破坏传统而非修补巩固传统。这样，与传统规范对抗的宝

黛爱情悲剧便从单纯追求婚姻自由的旧模式中剥离出来，具有了全新的内涵及相应形式。尽管它在《红楼梦》的全部悲剧内蕴中还只是表层的。

意识到并去追求人的自我价值的实现而横遭物议乃至打击，固然是大不幸。而真诚地满足于被侮辱被损害地位，并自觉地去帮助害人者害人甚至害己还以为实现着做人的本分者，则是更大的不幸。因此，具有觉醒意识追求或维护人的自我价值而遭劫难的鸳鸯、司棋固然赢得人们的广泛同情；而满足于成为妾或准妾的袭人和为薛蟠将娶新妇而兴奋的香菱，则令读者心灵震颤而掩卷三思。这种满足与兴奋的感情越真诚，形象的灵魂震撼力便越强大持久。其悲剧意义的深刻性在于，传统文化已经像盐溶于水一样毫无声息、无色无臭地渗透到被害者心灵的全部角落。以至看起来悲剧已经不是或主要不是或直接不是来自外部力量，而是来自主体自身。悲剧受害者以自觉自愿甚至以追求崇高的形式向祭坛献上自己的灵与肉。因此《红楼梦》对传统悲剧的一大超越在于，它将批判矛头深深地插入了传统文化与心理结构之中，揭示了传统文化如何异化为人的心理结构，而被异化的心理结构又如何大大丰富和强化着传统文化。二者互补互偿，融为一体。《红楼梦》经久不衰的艺术魅力，很重要的一点就来自于对二者互相渗透互为表里的准确把握。

动机与效果发生矛盾并由此产生悲剧，也许与人类的历史同样古老。但在中国古典文学艺术中却很少看到表现悲剧制造者在好的或自以为好的动机驱使下，不仅给别人带来了巨大的不幸，同时也亲尝了自己一手酿制的苦酒。一些父母嫌贫爱富，强调门当户对，或欲攀高枝，对子女婚姻横加干涉，不仅出于风光门楣的考虑，往往也是为子女前途着想。结果却导致子女精神痛苦，婚姻失败，甚至自杀。不仅对年轻人，就是对家长本人，也是一种悲剧。

《孔雀东南飞》最后“两家求合葬”一句，多少透露了一些焦母、刘母、刘兄等人悔恨的消息。所以作者道：“多谢后世人，戒之慎勿忘。”遗憾的是中国古典文学中揭示这种深层次悲剧的作品太少。而曹雪芹显然是有意识地将它作为一个重要问题进行探索和表现。因而《红楼梦》中出现了一系列自以为爱之最深，实际上则是全心全意为自己心爱的人制造悲剧，并最终自己也只好吞咽苦果的艺术典型。其中最突出的便是王夫人和袭人。

王夫人虽然说宝玉是“孽根祸胎，是家里的‘混世魔王’”，（三回）但此乃亲爱者日常所谓之词语反用，其实是疼爱最甚的。这只要看宝玉被贾政毒打时，王夫人“也不顾有人没人，忙忙赶往书房中来……贾政还欲打时，早被王夫人抱住板子”。在请贾政自重、并以老太太健康为由苦劝不听后，王夫人又连忙抱住贾政哭道：“我如今已将五十岁的人了，只有这个孽障……既要勒死他，快拿绳子先来勒死我……”“说毕，爬在宝玉身上大哭起来。”（三十三回）王夫人正是出于这种至爱深情才对宝玉的人生道路固执地进行干预。如果说贾政主要从学业、仕途的角度对宝玉进行“规正”，同时也关注宝玉的交友是否合乎“正路”的话，那么王夫人则主要是从择偶的角度进行“规正”与防范。由于王夫人的直接迫害，造成了金钏儿之死、晴雯之死和大观园群芳流散。宝玉失去了生活中陪伴他、心灵上慰藉他的诸神，自然是痛苦万分。而他对母亲的爱显然也变得淡漠疏离起来。有的学者认为，宝玉在《芙蓉女儿诔》“钳彼奴之口，讨岂从宽；剖悍妇之心，忿犹未释”句中的“悍妇”，也包括王夫人在内。①我认为非是。应当是指王善保家的之流，诔中“今犯慈威”一句亦可证明。由于后三十回迷失不传，我们已无法确知王夫人的悲剧如何发展，但至

① 王志武：《红楼梦人物冲突论》19页，陕西人民出版社1985年版。

少有两点可以肯定：王夫人不仅没有给宝玉一桩母子都满意的婚姻，而且最后宝玉"悬崖撒手"，她还失去了自己最亲爱的儿子。而对她来说这个最可怕的结果，在很大程度上恰恰是她辛辛苦苦不惜代价地造成的。

袭人对宝玉的爱——不仅仅是爱情，还包括主仆之情和真挚的友情——也许更甚于王夫人。她"心地纯良，克尽职任"，服侍宝玉后，"心中眼中又只有一个宝玉"。（三回）虽然只偷试了一次，但终究是以身相许，所以"待宝玉更为尽心"。（六回）袭人确实将自己的全部心思、精力与情感都贡献给了宝玉。宝玉也完全离不开她，在诸丫环中，原来与她最亲密。正是出于真诚地爱护宝玉，为他的前途着想，袭人才向王夫人进言，将宝玉搬出大观园。结果她全心全意的爱大大加重了宝玉的痛苦，也编织了自己的悲剧：宝玉对她的言行渐渐不满，至晴雯被逐，感到她有"告舌"（七十七回）之嫌，从品质上对她产生了怀疑。袭人终于从感情上失去了宝玉。曹雪芹在刻划王夫人、袭人这类悲剧制造者时，注意不将他们丑化，不多写他们的一般缺点，而是突出其真诚、无私地为后来的悲剧承受者尽心尽力。把他们表现得越利他而不利己，这种害人又害己的悲剧便越显出其深刻性。

三、发人深省的悲剧底蕴

《红楼梦》虽只写"家庭闺阁琐事"却充满沉重的历史感，与其严格的现实主义创作方法似乎很不协调的某种神秘色彩、宗教情绪和宿命观念，以及故意被模糊了的时空网络，无不与这一悲剧底蕴息息相关。它构成这部规模宏大多声部命运交响乐的主旋律，成为小说触角众多、色彩斑斓、含蕴厚富的庞大主题群的共同核心。我们也只有把握住这一悲剧底蕴，才能更接近曹雪芹，并深

入他在《红楼梦》中为我们展示的天地和人物心灵。小说的巨大艺术魅力正是植根于其深层的悲剧底蕴。

鲁迅说，《红楼梦》“悲凉之雾，遍被华林，然呼吸而领会之者，独宝玉而已。”① 那么，这唯独被贾宝玉呼吸而领会的，或者说，作者通过贾宝玉这个形象思考的母题究竟是什么呢？红学界对此众说纷纭，莫衷一是。我认为，作者苦苦思考的根本的问题是：我们从哪里来？来到世上究竟为什么？我们究竟到哪里去？这些是对任何时代任何人都具有久恒思考价值的问题，也是一些伟大作家的不朽作品中出现过并以其卓越形象的独特命运作了回答的。莎翁笔下的哈姆雷特以一个睿智者的深沉自问思考它，而鲁迅笔下的阿Q则以一个麻木者的轻松心情对待它。正是哈姆雷特关于活着还是死去的苦苦思索，和阿Q关于自己姓什么以及关于人生天地间大约免不了要游街、杀头的随意心理，使这两部伟大作品的悲剧意义达到了高峰。而曹雪芹则通过数以十计的人物命运，特别是宝玉的本相、法相和影子，对人生作了动人心魄的思考。

（一）非原罪意识及“受享”天授观

我们从哪里来？

对于“石头”或宝玉来说，这个问题并不难回答。因为曹雪芹将一个古老的神话略加改造似乎就已经提供了答案。令人感兴趣的是，作者为什么要用这样一种方式来回答这个问题。它除了当时社会政治环境的巨大压力迫使作者故乱真假以获得某种创作便利外，是否还出于更基本的创作动因，比如是否包孕着创作主旨的某种母体思想在内？我认为是有的。作者在这个改造了的神话

① 《中国小说史略》，《鲁迅全集》第9卷237页。

上，或者说在这块被抛弃的石头上，奠定了小说的一个基本思想，即人的非原罪意识。

原罪意识就是认为人生来就有罪。只有皈依宗教，请求神的宽恕，千方百计赎罪，才能求得灵魂的安宁和生活的幸福。因而原罪意识几乎是一切宗教的思想基础。然而《红楼梦》中的石头却是天生无罪。其所以"不堪入选"并非有何瑕疵，亦非尺寸失规。仅仅是因为女娲计算不精多炼了一块，被"剩"了下来。以娲皇补天神力，它自然不可能是废品。但它不仅被"剩"，而且被"弃"。故石头徒具补天之材，却无补天之命，反受弃而不用于他途的孤寂之苦。这样，它的"自怨自叹，日夜悲号惭愧"便具有了天然的合理性与可悯性。石头听僧道言及人间荣华富贵等事"不觉打动凡心"。从佛教和道教观点看，思凡是堕入苦海的开端，是原罪的重要表现。但曹雪芹却指出，"此石自煅炼之后，灵性已通"。正是天（娲皇）将它由一块普通石头变成具备了人的全部品格情性，从而也就应当赋予它人的权利。石头来到人间的充足合理性还表现在，它得到天人中介的僧道允许和帮助。他们答应让它去红尘"安身乐业"，让它"受享受享"。总之，石头来历不凡，可说是"天赋人权"，或曰"受享"天授。它的下凡不仅无罪，而且是对它未能"补天"的一种补偿。从这个意义上说，小说的非原罪意识具有浓厚的反宗教色彩。它同小说整体的宗教观似乎构成鲜明的矛盾。其实它恰好反映了曹雪芹对传统宗教观念的某些根本性怀疑。这使我们从一个窗口窥探到曹雪芹心灵深处的种种矛盾。

曹雪芹让他的主人公具有如此非凡的来历，并生于国公之家，具备绝大多数人都不可能有的优越条件，显然是想使自己探索的问题答案具有最大的涵盖率。因为连出身高贵、"受享"天授的"石头"也不过尔尔，那么其他各色人等的命运就毋庸赘言了。石头希望"在那富贵场中、温柔乡里受享几年"，既有物质性要求，

又有精神情感方面求得满足的欲望。其重点在后者而非前者。这一点可以从与石头具有同一旨意义的神瑛侍者身上得到印证。神瑛不仅情泽绛珠，使它"脱却草胎木质，得换人形"，由一株小草修成女体，而且后来自己也"凡心偶炽"，"下世为人"，去人间发泄真情。而绛珠仙子则为神瑛之情所感，追随下凡偿还情债。"因此一事，就勾出多少风流冤家来"。由此可见，石头、神瑛、绛珠与众少女们主要是想要摆脱天堂的无穷寂寞，来红尘受享一番情感的欢愉，以满足作为一个人的基本欲求。

那么，一个人来到世上究竟为什么呢？曹雪芹在小说中暗示读者，人的自我价值的实现应当体现在两个互相联系的方面，即"补天"与"受享"。补天是人对客观世界的奉献，受享则是主体接受被奉献的客观世界的应有回报。石头虽然由于女娲的失误而无命补天，因非己过，故仍有权受享。但是人间这个现实世界并不将这两个方面作为人的本体需求，而是按照其自身需要加以竭力压制、扭曲。从《山海经》记载的补天神话原型来看，补天与古代洪水泛滥有直接关联。故从补天的原生意义而言，是人对社会完美作出积极贡献，使人群免受苦难，并在这种带有牺牲性的贡献中实现自我价值。而现实世界恰恰相反，它将追求仕途经济变成压倒一切的人生要务。为了这个目标，人可以损害一切美好的事物。于是人的本性随着目标的迷失而迷失，人异化为仕途经济的奴仆，即奴仆的奴仆。在荣宁二府中只有贾宝玉认识到人的本体需求，并强烈地意识到它无法实现的危机与痛苦。当他对情感和自由意志的追求受到种种阻挠和压制时，他便感到是离开了人的根本。因此他那特别强烈的试图摆脱传统价值尺度与规范的欲望，就不可避免地要同传统文化及其各色代表人物发生猛烈碰撞。人们对他的期望值和他的价值观的反差随着其年龄增长而迅速扩大。他只有在梦中才能彻底摆脱父母强加于他的精神枷锁、跳出传统规范

的引力场，获得心灵上的真正自由与快活。心想："我就在这里过一生，纵然失了家也愿意，强如天天被父母师傅打呢！"也只有在梦中他才能从灵与肉两个方面获得"兼美"，即真正实现人的自我价值中的"受享"一面。因此从艺术符号学角度审视，"兼美"不仅是小名可卿的美貌少女，也不仅隐含着作者"钗黛合一"的美学理想，还包蕴着灵肉兼得这一深层愿望的暗示。值得特别注意的是，作者将宝玉的梦境写得如此复杂却又这般清晰。抛开文学创作的夸张等因素，就心理分析而言，他在梦境中的愿望，正是他生活中多次翻滚过的心理活动经过长期积淀、分解、融合而成为潜意识的强烈折射。它恰好表明贾宝玉对人的本体需求异常旺盛和心理体验的特别深刻。而且这种需求与体验具有异常的内质和独特的外在形式，它构成人们感觉中的宝玉怪诞、痴顽的心理基础。尼采在谈到希腊悲剧时指出："这个民族如此敏感，其欲望如此热烈，如此特别容易痛苦，如果人生不是被一种更高的光辉所普照，在他们的众神身上显示给他们，他们能有什么旁的办法忍受这人生呢？……众神就这样为人的生活辩护，其方式是他们自己来过同一种生活——唯有这是充足的神正论！在这些神灵的明丽阳光下，人感到生存是值得努力追求的，而荷马式人物的真正悲剧在于和生存分离，尤其是过早分离。"① 对贾宝玉来说，众少女就是他心中的诸神，少女纯洁美好的心灵情操便是使他减轻人生痛苦忍受精神煎熬的明丽光辉。只有和她们在一起，他才感到生存还有价值和乐趣。他的真正痛苦是她们的痛苦，而最大的痛苦便是与她们分离，特别是她们的死去。因而他情愿自己先化为飞灰轻烟。除去这些，他任何苦痛，尤其是物质和肉体的，都不难忍受。因为他心中的众神时时守护着他，为他舔平伤口。这一点还可从贾

① 《悲剧的诞生》11—12页，三联书店1986年第1版。

宝玉的影子甄宝玉身上得到印证。后者比前者更有过之（因为甄——真）。令人惊异的是，甄宝玉也把少女们比为众神，而且比佛道二教的尊神“还更尊荣无对”。他每每受打吃不过时，竟大叫“姐姐”、“妹妹”以解疼。这个细节生动地表明，正是这些女神使他减轻或暂时忘却现实世界的痛苦。从个体看，是宝玉在护卫着每一个女神。但从群体观之，却是他在众神的守护下才得以自由自在地快活。宝玉也在为女孩子们的效劳中寻觅到精神上的寄托，甘心为丫头们梳头，代少女们受过。与其说这是出于男性原罪感产生的忏悔意识，毋宁说这是在正常的补天渠道堵塞之后，主人公在特殊环境中的一种变态的补天形式。于是在这里补天与受享得以沟通：贾宝玉在为少女们的服务中实现着自己的人生价值，又在这个实现过程中得到了情感的回报。正因为贾宝玉是如此深重地依赖众神的光辉，因而一旦少女们要与他“生存分离，尤其是过早分离”，贾宝玉的末日便不可避免地降临了。小说开始，石头变成的晶莹美玉与众少女先后来到人间，而当大观园群芳流散后那块“宝玉”神秘地失踪，正是小说母题前后呼应的两大关节。从曹雪芹在开头几回设下的伏线可以断定，那块玉再回到宝玉身上，宝玉也不会再像从前那样充满灵性和对生活的追求。因为他赖以存在的众神已经星散或归天。

（二）“空”的双重含义与“好了”悲剧

跛足道人给贾瑞的那面风月宝鉴具有不祥的隐喻意义。此镜两面皆可照人，反面立着一个骷髅，正面则是招手的凤姐。联系第一回所谓小说曾由“东鲁孔梅溪题曰《风月宝鉴》”[8]，那么，“风月宝鉴”这个符号的内涵就远不止于一面魔镜，而是涵盖了整部小说，具有哲理层面上警世醒人的意义。它可以理解为正面是少女们被损害被侮辱的不幸遭遇，反面则是恶男们玩弄与摧残少女

们的可悲下场。意味深长的是，贾瑞死后，作者借镜警人："谁叫你们瞧正面了！"因此整部《红楼梦》从"风月宝鉴"角度考察，主要不是警示倩男倩女们对爱情的追求，而是警告恶男们小心玩弄少女的悲惨下场。这也从一个侧面反映出作者对"受享"正当爱情的保护意识。但是从根本上说，曹雪芹对"受享"爱情是悲观的。第一回写道："空空道人因空见色，由色生情，传情入色，自色悟空，遂易名为情僧，改《石头记》为《情僧录》。"有趣的是，那个道人不仅改了法号，且由道教改入佛门，并索性易名为情僧。情僧即情深，《情僧录》盖《情深录》之谓。曹雪芹故作破绽，当是为了突出小说的众多少男少女一往情深这一共性。我们从上述句群中可以概括出这样一条线来：

空——色——情——色——空

"佛教认为'空'乃天地万物的本体，一切终属空虚。'色'乃万物本体（空）的瞬息生灭的假象；'情'乃对此等假象（色）所产生的种种感情，如爱、憎等等。"[①]可见"空"具有本体和虚无的双重含义。这样我们就可以从语义学角度将其重新组合：

空——〔色——（情）——色〕——空

第一个空为其本体，而由此本体产生的色与情最终归化为第二个空，即虚无。这里，情是一切的中介。本体产生的第一个"色"，即人的原初的却又不断发展着的容貌性格。由于情的催化和燃烧，人们从外表到内心都会发生新的变化，生成第二个色。这些色与情均来自天地赋予的本体，故具有天然的合理性，但最终又都无法摆脱第二个空，即虚无或毁灭（生命消失或灵魂扭曲）的命运。于是"好"就等于"了"。

从符号学角度考察，符号除其作为整体具有集合意义外，构成

① 《红楼梦》第一回注。

符号的各部分还往往具有独立及相关意义。这在汉字中尤为突出。"好"字拆开便是"女"、"子"。作者不止一次提到要为"闺阁昭传"，写的是"几个异样女子"。作者创作的基本动因是"悼红"。这些貌美才高情重的女子最终都未能逃脱命运的捉弄。而"了"——了结——死亡则是女子所有不幸中相对理想的结局。因为虽然死亡，总还可以保住自身的洁净。"质本洁来还洁去"。这正是曹雪芹最看重的(这与封建贞操观念完全无关)。也只有"了"，才能使她们永远彻底摆脱现实世界中被损害被摧残的命运，保持住纯洁的感情世界不被玷污、践踏。不仅女子的结局是"了"，而且一切能够理解、同情并平等相待的好男子，也都不可能得到符合人的本体需求意义上的好结局。于是我们就回到了本文开始时提出而尚未及探讨的那个问题：我们要到哪里去？

(三) 从哪里来回哪里去

命运危机和人格危机可以总括为人的危机。本文只想指出，《红楼梦》之前任何作品都未涉及的关于人的重大主题：对男性的失望。女人祸水论是东西方文化的一个共同点。它是母系社会崩溃的伴生物。其原型可以追溯到上古神话传说。在闪米特人的传说与神话中，"好奇、欺瞒、诱惑、淫荡，一句话，一系列主要是女性的激情被视为万恶之源。"他们"把罪恶看作女性的……原罪由女人所犯"。[①]而《红楼梦》一反传统观念，通过两个宝玉的口反复指出，男子中为人们称颂的"读书上进的人"也不过是些"禄蠹"，故"浊臭逼人"，女子却"清爽"、"清净"。小说对女性人格力量和出众才干的大力张扬是同对男性的极度失望紧密相联的。从母系社会解体以来的任何社会中，促成社会进步的伟

① 《悲剧的诞生》39页。

大人物几无例外地都是男性。男性作为一个一个的个体虽然常被否定，但作为群体却从未被否定过。而曹雪芹却从整体上动摇男性优越性。他笔下的男性正面形象都带有明显的女性化的特点，有些连姓名都具有女性色彩或与女性相关的暗示。作者自然不是提倡回到母系社会，而是由于作为社会中坚的男性普遍的本性迷失，导致男性生命本体中最宝贵的人格力量的衰退和变质，因而暗示男性只有吸收或具备少女们依然保留的纯洁人性，才能从本性迷失中回归。

但是曹雪芹对此并无信心。因为不论男性更无论女性都难逃社会环境那个吞噬或扭曲一切的无边黑洞。《聪明累》一曲末了唱道："叹人世，终难定。"这里不仅有对命运无常的悲叹，也有对人在世上经常处于无可奈何境地的感慨，即人有时很难挣脱社会力量的摆布。由于太监的不断敲诈，贾琏凤姐便希望再发个三二百万两银子的财。可见他们的罪恶不仅有个人品质的责任，也有环境的巨大压力和腐蚀作用。曹雪芹没有也不可能如有人希望甚至批评的那样，为少男少女们指出一条光明之路。他无法超越时代。他只能在人们热情讴歌康乾盛世时宣告它实际已处末世，指出现实世界完全不是人们天真幻想的那么好，它的丑恶与残忍不值得任何人留恋。他无法设想任何新的社会形态，只能用大观园表达自己对未来世界和人际关系的某些基本而又朦胧的追求。但他清醒地看到并提醒读者，这个小小的理想国不仅被现实世界所严密包围，随时会被外界风暴摧毁，而且它本身也属"假作真时真亦假，无为有处有还无"之列，是现实化了的愿望。出路何在？有两个人的命运也许可以看作是曹雪芹指迷的路标。

一是元春。从世俗观点看，她是女性最佳命运的典范。宝钗入京"待选"，有人认为是薛姨妈为使女儿成为贾府儿媳的"阴谋"。我认为它正好说明元春模式在传统心理中的巨大影响力。

但在曹雪芹笔下，元春虽然位极人女，享尽物质上的荣华富贵，却是以精神贫困牺牲人性为高昂代价的。不仅无法享受母女姐弟的天伦之乐，而且在复杂的宫闱生活中，也不能获得完整的性爱。因而被视为女性理想道路的元春模式实际上是被作者完全否定的。

二是贾雨村。在《红楼梦》的众多读书人形象中，他是唯一具有苦读、赶考、中试、为官、去职、复出全过程的，因而是“读书上进的人”的典型。贾宝玉却最不愿与他交往。其实他并非天生“禄蠹”。这个形象的最成功之点恰恰在于，曹雪芹生动地刻划出他的人性是如何被扭曲而终成“禄蠹”的过程。他刚到应天府任职时发现冯渊之死有冤，当即决心发签缉凶，可见其作为一个“人”的本性尚未完全泯灭。但在人性与仕途的冲突中，人性终于完全沦为仕途的奴仆，异化为蠹性，他的本性于是完全迷失。因而作为男性理想道路也是被否定的。

“质本洁来还洁去，强于污淖陷渠沟。”这两句诗不仅表现了林黛玉的高洁胸怀，也反映了曹雪芹对于“我们要到哪里去”的基本态度。对于一个以牺牲人的本体需求，丧失自由意志和表达正常感情为代价的世界，不值得留恋。太虚幻境尽管由于没有男性而不能获得爱情，但毕竟是一个“清净女儿之境”，“强于”同样很难获得真正爱情的现实世界。这种无可奈何退而求其次的态度同样适用于贾宝玉和与他具有同一性的“石头”。石头回到大荒山下，尽管荒凉寂寞孤独，终究“天不拘兮地不羁，心头无喜亦无悲”，（二十五回）“强于”这个处处浊臭逼人、时时演出悲剧的现实世界。无论是曹雪芹原稿的悬崖撒手，还是高鹗续书的出家为僧，总之，贾宝玉都以离开现实世界表示了自己最后的反抗，并以此宣告了对它的彻底否定。

曹雪芹的主人公们最后都回到了原来的出发点。莫非作者是在让他们等待？寄希望于“又不知过了几世几劫”？

第七章

融不同创作方法为一体的奇特效应

稍稍注意一下最近十年来的红学研究，就会发现一个有趣的现象：《红楼梦》的几乎所有问题，诸如主题、总纲、主线、结构、叙述方式、人物、情节、细节、语言、诗词、探佚、园林、工艺品、版本、作者生卒年、家世、著作权、脂批等等，都有许多论著进行了反复讨论，只有创作方法这个八十年代以前备受重视的创作论中的关键性问题，几乎无人涉及。《红楼梦学刊》从一九八四年至今的十年中发表论文数百篇，创作方法的专论仅一篇。虽然不时有一些作者在文中带过一句“作者以现实主义的创作方法”或“作者以现实主义与浪漫主义相结合的手法”之类的话，却没有展开论证，更无人进行专论。偶尔有人专文阐述，也只是指出“杰出的浪漫主义是《红楼梦》的基本成就之一”，提醒读者不要“只注意这是一部现实主义的巨著，以致忽略了它的杰出的浪漫主义成就。”① 而没有认定它的创作方法竟是以什么为主，或是什么主义。看来红学家和文学研究家们还没有摆脱关于世界观与创作方法关系传统理论的阴影，还没有找到一种比较科学的新理论来解释《红楼梦》创作方法上的复杂现象，并从性质上给予较为合理的易于为多数人接受的定位。这个问题的难度在文本研究的众多问题中堪称为最。因而大家宁可具体地研究创作方法的特点或者干脆采取回避

① 胥惠民：《论〈红楼梦〉的浪漫主义》，《红楼梦学刊》1991年第2辑。

策略，而不愿重复那些老掉牙的理论与观点，也不愿说些并无新意的以什么为主或是什么相结合之类的话。长期沉寂意味着一朝突破，而对创作方法研究的这一突破不仅会推动红学研究的深入，并有可能为当代创作提供一些十分宝贵的经验。

在本章中笔者也不奢望得出究竟用什么创作方法或以什么为主之类的结论，只想就其某些特色提出一些看法，以期引起专家们深入研究的兴趣。

一、《红楼梦》是否创造了一种我们尚未认识的"主义"

关于《红楼梦》创作方法的问题，目前能取得共识的大约只有一点，那就是它用的决不仅仅是一种创作方法。至于是哪几种，说既有现实主义，也有浪漫主义，恐怕不会有什么分歧，说还有别的，也许就不免一争了。

《红楼梦》确实给人一种既迷幻又真实，既荒唐又可信，既朦胧又清晰的感觉。它总是把那些看来几乎是相反的东西，统一在一个情节体系和同一形象之中。使不可信变得可以理解，从而成为可信的补充乃至升华。

说《红楼梦》是现实主义巨著无疑是正确的。无论是本质真实和细节真实，还是典型性格和典型环境，其现实主义都是毋庸置疑的。在对封建社会晚期社会形态、本质流露、发展趋势的揭示，和对人物动作、习惯、语言、服饰、道具、室内布置、庭院格局、园林构建的细节描绘上，《红楼梦》和一些公认的现实主义优秀作品相比，都有过之无不及。问题显然不在于它是或不是现实主义著作，而是现实主义远远不能涵盖其创作方法的全部。

谁都无法否认《红楼梦》充满了浪漫主义。如果将它说成是

一部浪漫主义巨著也许具有更充分的理由，其中最大、最有说服力的一条便是，作者自己宣布作品“满纸荒唐言”，“作者自云”中又说“用假语村言”，这便等于宣称用的是“浪漫主义”创作方法。书中又几次突出那副“假作真时真亦假，无为有时有还无”的对联，仿佛一再提醒读者不可过于拘泥于真，不可略有忽视于假。真事隐去际，假语村言时，二者互为表里，其实即一。再从小说文本主体来看，它确实如石头后面那首偈中所说的，是一部“奇传”，而不是一般的“传奇”，即这是用奇特手法创作的传奇。不仅小说的全部故事建立在女娲炼石补天所剩所弃的那块无命（材）补天通了灵性的石头上，而且小说主人公贾宝玉的命根子就是石头缩化的通灵宝玉，他落草时便衔于口中。他本人又可以看作神瑛侍者的凡胎俗身，而瑛即如玉之美石，神瑛与通灵宝玉也可以看作是一物二相。因此，石头、通灵宝玉、神瑛侍者、贾宝玉四者具有同一性。这石头（通灵宝玉）的作用并不因进入现实状态便消失，而是始终以命根子的地位提醒读者，注意其“奇传”性：贾宝玉为马道婆巫术所害时，就亏得癞僧与这通灵宝玉说了几句话，念了两首七绝，“又摩弄一回，说了些疯话”，贾宝玉这才从地狱的门槛边返回来。前面几章已经述及，《红楼梦》的庞大主题群，众多结构元素及线头端点，数以十计的人物命运、家族结局、社会趋势等基本问题，都是通过补天神话、还泪拟神话、具有神仙品格的僧道谈话与《好了歌》、梦游太虚幻境等超现实形式来表现的，离开这些奇幻内容，《红楼梦》的主题多义性与深刻性，构思宏大、结构巧妙多线扭结的特点，人物命运所体现的沉重悲剧性与历史感，都将大为减色。而由于后三十回的迷失不传，佚稿内容若无这些奇幻材料的提示，将令人更难了解作者原来的完整构思。因此小说传的是奇人，述的是奇事，离了奇，就没有《红楼梦》。

奇特手法并非《红楼梦》浪漫主义创作方法的全部，另一个

也许难度更大的方面是浸润弥漫于小说几乎每一叶中的理想化。以人而言，小说主要情节展开直到二十五回凤宝姐弟为魔法所魇时，贾宝玉、林黛玉、薛宝钗都只不过是十三岁上下的童稚之辈，若以周岁计，尚须减去一至两岁。但其知识渊博，才情卓绝，谈吐不凡，心理成熟，完全是成年人中的出类拔萃者。尤其是贾宝玉，其许多观念不仅站在时代的高峰，而且属于高峰上空刚刚显露出的一线曙光。这种超前意识，只属于全社会中凤毛麟角的极个别时代精英，是具有高度文化修养，非凡的思考能力，极其丰富的社会阅历，深刻的人生感悟和复杂的情感体验者，才可能产生的思想认识，因此贾宝玉完全是一个理想化人物。从环境观照，大观园显然是一个具有高度理想色彩的女儿国。在这里少女们可以享受到外界社会闻所未闻、相当发育的平等和自由，有较多的施展才华的机会。除了环境的社会性外，从物质角度考察，大观园除附属建筑外，还有宝、黛、钗、迎、探、惜、纨、妙分别居住的八个院子。作为大宅院后花园式的居住式园林，古代未见记载。作者对它有许多别具匠心的设计，诸如那水“共总流到这里（即怡红院），仍旧合在一处，从那墙下出去。”黛玉住的潇湘馆多竹，等等，均有深意存焉。因而小说中出现的这座园林，即使从物质角度看也已超越了一般的虚构，注入了浓重的理想化成分。当然，《红楼梦》的浪漫主义归根到底还在于作为全书灵魂，表现在人物言行、人际关系和作者态度中的许多理想化了的新观念。它反映了作者对于封建制度、封建礼教、科举仕途等一系列当代根本问题的否定，和对自由发展个性、施展才干、爱情完满、婚姻自主、男女平等、消除森严的等级制度等的向往和追求。尤其是对人欲的肯定和对女性品德、才干、作用的赞颂，更为突出。

但除了现实主义以外，浪漫主义似乎也还不能概括其余的一切。《红楼梦》中广泛运用象征和隐喻，其作用已远远超越了通

常作为一种艺术手法的程度，而成为全书灵魂飘动的重要方式。说《红楼梦》广泛运用了象征主义创作方法并不为过。小说中的"红"、"水"、"瑛"、"绛珠"、"沁芳"等等，无不闪烁着象征、隐喻的异彩，从而大大丰富了作品的内涵。开卷"作者自云"起，就一再提及梦幻，不仅说自己"因曾经历过一番梦幻之后"才创作这部小说，而且将暗示金陵十二钗命运的十二支曲以《红楼梦》命名，其总领全书、定位人物、伏线千里的巨大作用，都通过这"梦—实"的象征意义得以贯彻。小说标榜"色、空、好、了"，强调"那红尘中有却有些乐事，但不能永远依恃；况又有'美中不足，好事多磨'八个字紧相连属，瞬息间则又乐极悲生，人非物换，究竟到头一梦，万境归空"。最后，少男少女们都回到了自己原来的出发点。这些结局与僧道之言部分地反映了作者对现实世界的极度失望，理想幻想破灭的伤感，命运无常和人对命运无能为力的哀叹，以及对于另一世界的期待。这和十九世纪在法国兴起的认为现实世界是虚幻的、痛苦的，而另一世界才是真和美的象征主义，有不少相似之处。从人物来看，石头对贾宝玉具有明显的象征意义：它能补天的非凡能力，它缩化后鲜明莹洁的美丽外观，它那多次摔砸不落疤痕的坚硬质地，都能从贾宝玉形象中找到对应的象征品格。人物姓名和诸多细节中蕴藏着大量的隐喻，尤其是那些诗词曲赋灯谜，将象征的作用发挥到了极致。元春在贾府四艳中排行居首，其"元"不仅由于生在大年初一，而且她身为贵妃，位极人女，乃所有少女（"春"）中之"元"。但她也是"喜荣华正好，恨无常又到"，（五回）无法摆脱命运瞬息变幻而来的悲剧。因此元春这个名字就具有象征普天下一切女子命运不幸的意义。再从环境来看，也是处处象征，随时隐喻。贾府贾府，府虽为假，但反映的府内府外上下左右的社会生活、家庭秩序、人际关系、利害冲突，却是再真实不过的。由宁而乱，由荣而枯，以至宁府不

宁，荣府不荣，这一趋势深刻表现出封建末世的必然走向。因而贾、宁、荣等姓氏宅号均非作者随意取用，都包蕴着意味深长的象征意义。如果说没有现实主义和浪漫主义，就不会有《红楼梦》，那么没有象征主义，《红楼梦》就不会是现在这个面貌，其思想深度、艺术魅力和朦胧迷幻风格，都将大为减色。

此外，小说中还有一些历来被纳入浪漫主义范畴的幻奇手法带有魔幻主义或荒诞主义色彩，贾琏与多姑娘儿性交那段则应属于自然主义之列。

当然，曹雪芹在创作《石头记》的时候，他是决不会有什么现实主义、浪漫主义、象征主义、魔幻主义、荒诞主义、自然主义之类的概念的。所有这些靴、帽，都是进口转内销式地往上试穿试戴的，它们产生的时代、土壤、气候都大异于曹雪芹，看来都不大适合于他。古今中外恐怕还很难找到第二部作品，现实主义、浪漫主义、象征主义都如此突出又浑然一体的。但有一点似乎也可以肯定：曹雪芹在创作《石头记》时，是有他自己的“主义”的，尽管他没有用“主义”来概括它。《石头记》与所有古典小说的一大不同是，它在不少地方谈到了创作方法，而这些材料通常都被红学家和评论家们分别纳入了现实主义或浪漫主义之中。

我们往往是习惯于在别人（先是苏联，后来是西方）创造的主义后面拥护、发挥、模仿，将我们的一切纳入别人提出的框架之中，宁可削足适履，也不改履适足。这十几年有些其他领域开始改变这种别人创造，我们去套的局面，在文艺理论特别是创作方法上似乎还处于习惯成自然之中。我想说的是，我们为什么不可以将《红楼梦》的创作方法概括出一个有别于现有范畴的新主义来？它是不是代表着我们尚未认识的主义呢？

二、几个主义怎样成为一个"主义"

凡是高雅文学的作者，无不追求自己的作品具有强大而持久的艺术魅力，无不希望尽可能运用最好、最适合自己的创作方法来实现这一令人神往的目标。像一切事物一样，任何一种创作方法也都有质的规定性，即其表现手段的有限性。为了扩大反映生活、表现感受的范围，自古以来许多作家就自觉或不自觉地在同时运用几种不同的创作方法。通常是现实主义和以奇幻手法为主的浪漫主义，而很少用象征、隐喻手法，更谈不上地位突出到使象征主义成为作品的创作灵魂之一。即使是浪漫主义创作方法，多数作品的范围也比较狭窄。谁都希望将几种创作方法结合起来使用，在一个相当长的时期内，"两结合"曾成为几乎所有作家奋斗的目标。但这个"两结合"似乎并没有"结合"出足以服众的杰作，以至于现在除了有的大学文学概论课还讲授外，已经销声匿迹。因此，研究《红楼梦》如何将现实主义、浪漫主义、象征主义融为一体，从而创造出如此经久不衰的巨大艺术魅力，对于推动文学创作具有重要价值。

如果我们暂时跳出《红楼梦》只是某一种创作方法、某一种为主或某两种结合的旧框架，先分别检索一下文本各部分体现的创作方法，那么我们就不难发现，这几种创作方法在融为一体的过程中，在文本的不同部分、同一部分的不同艺术成分中，各有自己发挥作用的侧重点。大致说来，情节的主体部分、人物关系网络、刻划人物的主要方法、人物活动环境的基本成分，都是现实主义的。它真实得令人感到那些事犹如就发生在读者身边，那些和着血泪的情感体验也是读者部分经历过或极易理解的。在描摹纷繁复杂的实际生活和塑造真实可信的人物形象方面，现实主义显示

出其无可比拟、无可替代的强大生命力。在《红楼梦》创作方法中，现实主义承担着构建主体、广布细节的基础性作用。前已述及，浪漫主义在观念、环境、人物的理想化，手法的奇幻性等方面均贯通全书。但就文本各部分的侧重而言，浪漫主义创作方法主要体现在三个方面：一是小说的第一和第五回，通过神话故事、石仙对话、僧道议论、梦游太虚，使小说涂上了厚厚的神奇色彩，男女主人公宝黛具有了非凡的来历与品格。二是渗透全书，主要体现于贾宝玉身上的新观念，体现于宝玉及黛、钗、凤、探等形象中的理想化因素。这些成分有机地融化在人物的现实活动中，而不像第一和第五回那样具有可分割的独立意义。三是大观园这个充满理想化色彩的环境。它从十六回以后就成为人物活动的基本场所，但也不具有第一和第五回那样的可剥离性。象征主义创作方法的文本布局与此大致相近，其作用也最集中地体现在开头部分，情节展开以后则主要表现在姓名、灯谜、诗词和众多细节上，即通过象征、隐喻的局部来补充、深化、延伸和升华情节主体。

由以上分析可以发现，三种创作方法在文本分布区域上的差别主要是在第一和第五回，从第六回情节主干展开以后，除少数情节点——如可卿托梦、魔魇姐弟、尤三姐梦告，异兆悲音——以及某些细节外，浪漫主义、象征主义已完全与现实主义融为一体。而主要由浪漫主义与象征主义营造的第一和第五回与小说主体部分衔接自然，合榫严密，从而起到了统帅全书的纲领性作用。显然，我们应当重点研究是哪些方法使一、五回与主体如此合榫，主体部分中三大创作方法是怎样互相渗透，互为表里，形成一个完整情节体系与形象体系的。

比较一下《水浒传》中的一些奇幻描写也许有助于我们认识这个问题。第一回《张天师祈禳瘟疫　洪太尉误走妖魔》就颇具浪漫主义色彩。洪太尉遵嘱单独上山叩请张天师，途中先后遇见一

虎一蛇，原来是天师"试探太尉之心"，而那牧童却正是天师显化。后来洪太尉不顾监宫真人苦禀，命人将"伏魔之殿"揭去封皮，打开大锁，放倒石碑，掘起石龟，扛起石板，结果"一声响亮之处，只见一道黑气，从穴里滚将起来，掀塌了半个殿角。那道黑气直冲上半天里，空中散作百十道金光，望四面八方去了。"即一百零八个"魔王"下世为人。接下去便是第二回《王教头私走延安府　九纹龙大闹史家村》，主干情节一步步展开。在这个第一回里，属于浪漫主义创作方法范畴的奇幻手法，所提供的只是情节，缺乏深层的思想蕴涵与哲理升华，且此情节与后面不再有牵连，因此它不但在形式上与第二回以后的主体可以剥离，在内容上也可以割弃而无伤大局。四十二回《还道村受三卷天书　宋公明遇九天玄女》，玄女娘娘传宋江天书三卷，嘱"替天行道：为主全忠仗义，为臣辅国安民。去邪归正。他日功成果满，作为上卿。"又赠他四句天言："遇宿重重喜，逢高不是凶。北幽南至睦，两处见奇功。"九天玄女的这番话虽然为宋江及其伙伴的未来指明了方向，预言了今后的几大事件，但是基本上没有跳出情节范畴。而且从宋江的实际结局来看，这一预言也并不十分准确。至于五十四回《入云龙斗法破高廉》，则仅仅是法术高下之争，不要说思想，连刻划人物性格都很难说起了什么作用。《红楼梦》则不然。其浪漫主义、象征主义手法的运用远远超出了情节意义，具有深邃的思想内涵和重要的结构作用。作品的庞大主题群、多线结构基因、人物命运主线、人物基本性格，都包含在这些手法所创造的情节、细节和事物之中。同是法术，曹雪芹也并未仅仅停留在癞僧破马道婆巫术上，而是通过癞僧之言之诗，照应开卷补天神话，告诫应及时梦醒，与小说的深层主题紧紧相连。《水浒传》的"妖魔"下凡后，人（梁山好汉）与魔之间不再有任何内容与形式的联系。而石头、神瑛、绛珠下凡后，在名字、性格、人物关系、体现主题等多

方面都有关联。而且“今日今时必有绛珠妹子生魂前来游现”（五回）和癞僧说与石头一别十三年（二十五回）等处，还明显地具有形式联系。这样，不同创作方法的创造便从形式与内容、表层与深层的不同方面紧紧地结合成一个整体。

《红楼梦》之所以能将最不真实融入最真实之中，最不合理化为最合理的引子或基础，关键在于其着力处理好二者的过渡与中介。以小说中的三个世界的描写而言，从创作方法的角度观照，天堂世界太虚幻境用的是浪漫主义和象征主义；以贾府为代表的现实世界用的主要是现实主义，局部用了其他创作方法；而介于二者之间的理想世界大观园主要用的是浪漫主义和现实主义。太虚幻境是一个环境十分优美的彻底的女儿国，其统领全境地位至尊的是警幻仙姑，她与境内的仙子们俱以姐妹相称，地位平等。这里男性轻易不能进入。与其说它表现了作者希望少女们能有一方洁身的净土的理想，毋宁说是一种幻想。因为它没有任何实现的可能性。作者以“太虚幻”为境命名，就表示此境只是出于创作需要的“荒唐言”之一面已。《西游记》中对玉皇大帝所在的灵霄宝殿和如来佛所居的雷音古刹也有许多精采描写，对玉帝的不能知“猴”善任；对阿傩、伽叶二尊一再“措财作弊”和如来对其索贿不仅未加惩诫，反而说此经“亦不可以空取”，（九十八回）均有微讽，生动地影射了现实世界的某些不公与丑陋。其他不少文学作品也有笔涉神幻世界者，但曹雪芹创造的太虚幻境的艺术价值却远远超过了那些描写。究其原因，关键就在于介于天堂世界与现实世界之间有个过渡性的理想世界大观园。而一般作品则缺乏这样一个中介部分，因而影响了其真实性与深刻性。据甲戌本第五回脂批，太虚幻境的描写“已为省亲别墅画下图式”。不仅二者外观布局相似，而且大观园也可以看作是一个女儿国，但却与太虚幻境又有许多重大不同，贾宝玉不仅在这里居住，而且是“诸艳

之贯”（己卯、庚辰本十七回脂批，王府、有正本“贯”作“冠”）。即园内所有少女的命运或活动都与这个男性有关或通过他来表现。而且这个理想王国被肮脏卑俗的现实世界紧紧包围着，少女们在其中享受到的平等和自由远较太虚幻境为少，却又远比现实世界为多。由于它将幻想世界最本质的部分融入一个现实环境之中，从而使其满足了人们的某种希望与期待；而其虽然高于现实却又只是有限地实现了某些理想。由于环境处于现实之中，因而具有很强的真实性，于是它就从期望性与可信性两个方面满足了读者的心理需求。这样，本来完全不真实的太虚幻境所体现的作者的某些幻想，便通过这个具有相当现实可能性的理想世界的活动，得以与最真实的现实世界沟通。其原来超现实的象征、隐喻含义，便在现实中获得了真实的生命。

心理学研究表明，成年人固然希望文艺作品高于生活，却不欣赏那些充满幻想、难以实现的东西。至多是一时好奇，兴趣不会持久。对于人物形象也同样如此。贾宝玉来历不凡，他乃神瑛侍者转世，落草带来成年累月地佩戴于身的美玉乃补天之石的化身。作者并没有将他神化，而是淡化其神性，突出其人性。贾宝玉神的身份、来历是通过甄士隐之梦交代的；游太虚幻境，即进入天堂世界，是通过他的梦进行的；从魇魔中被解脱是通过癞僧与石头对话实现的。总之，凡人贾宝玉没有直接的神化行为，其神性都是通过他人的中介体现的，从而保持了人物的高度现实状态与真实性。尽管贾宝玉有许多观念与语言都似乎不可能出于一个十几岁少年之口，但现实生活中确实存在极少数天分高拔、才华卓绝的多情少年，他们对少女体贴入微，甘为驱役，爱得镂骨铭心，死去活来，这样的男性正是少女们钦慕的对象。因此具有神性的贾宝玉不仅具有充足的现实基础，而且具备了被广泛接受的心理基础。本来最不可能的神性就这样变成人物过人才华、诡异个性的一部分，不

真实融入于真实之中，理想化由于其现实可能性转化为合理性，从而大大增加了可信度。与此同时，其神性部分的活动内容，如无命补天，有心受享，情泽草木（这就是最初的本元的“情不情”），观册听曲等本来虚假梦幻、荒诞不经之属，又通过凡人贾宝玉的中介，成为小说主题与人物个性中最核心、最深刻的东西。

《红楼梦》的几个主义之所以能完全融合为一个“主义”，重要的一条是作家尊重生活，准确地把握住各种创作方法的“度”。在运用象征主义时，不晦涩，不神秘化，所有的象征手法都服从于真实地表现生活。在运用浪漫主义时，不伪饰，不虚美。虽然我们未能读到后三十回，不能确知贾府结局及人物命运的具体归宿，但第五回判词中已大体勾画了贾府败亡和少男少女们的各色悲剧。这就和许多文学作品的浪漫主义结尾截然不同。这里没有化蝶双飞、鸳鸯对舞、平反昭雪、建祠纪念、封官追谥之类的虚假安慰，无论是悬崖撒手、白茫茫大地，还是各人回到太虚幻境，都是用浪漫主义曲折地但真实地表现的现实生活的本来面貌。一般地说来，中国古代浪漫主义作家都喜欢编织理想而不毁灭理想，而曹雪芹恰恰相反。他一一撕碎了自己辛苦编织的比任何作家都多的理想，从而表现了对现实世界的彻底否定。正因为曹雪芹在运用浪漫主义和象征主义时，始终保持着对现实最清醒的认识，按生活的本质与规律加以表现，从而使不同创作方法各展其长，取得互补、相长、交融而成为一体的结果。

三、贴近性叙述方式构成的情感效应

《红楼梦》的文以载情总体构思路子，必定要求有相应的叙述方式来体现，多种创作方法混合运用正是在这一背景下出现的。它带来的一个直接结果便是对叙述人的位置与作用进行了重大调

整，使其叙述具有异常的贴近性。

从第一回正文开头来看，“列位看官：你道此书从何而来？说起根由虽近荒唐，细按则深有趣味。待在下将此来历注明，方使阅者了然不惑。”这是标准的话本式说书开头，说书人（作者）与听书人（读者）近在咫尺，一个款款道来，一个洗耳恭听。但前后细察，便会发现其与传统文学作品在叙述方式上大异其趣。在传统文学作品中，叙述人虽然有时也对故事中的人或事进行评论褒贬，甚至会带有强烈的感情色彩，但这个全知叙述人并不进入事件中去，不成为故事的一部分，而是处于旁观者地位，所以其叙述与评论均为“指他”。叙述人（“我”）、读者（“你”，即听书人）、人物（“他”）构成一个三角关系，“我”无时不在，无处不到，无事不知，全知全能，因此影响了作品的真实性。而《红楼梦》在开头之前的回前总批中引了一个很长的“作者自云”和“又自云”，它强调此书内容的亲历性与人物的真实性。其中的六“我”、两“自”、一“己”和“自欲将已往所……编述一集，以告天下人”一句，更加强了内容的“自叙传”色彩，让人感到，确实是“将真事隐去，而借‘通灵’之说”撰写的一部不寻常的小说。在这样一个“作者自云”、“又自云”的背景下，这个说书开头便不再是叙述人客观地、冷静地讲述别人的故事，而具有了感情浓烈、心绪复杂的亲身经历、亲眼目睹的性质。所谓“荒唐”便不仅仅是指内容的荒诞不经，而且主要是作者的“假语村言”。这样，作者与叙述人便在小说内容与叙述语气上叠合了，令人感到仿佛叙述人即作者。

接下去便是女娲所炼而未用被弃的那块补天之石，为僧道携去，“到那昌明隆盛之邦，诗礼簪缨之族，花柳繁华地，温柔富贵乡去安身乐业。”至于如何安身乐业则未提，而是“又不知过了几世几劫”，空空道人经此发现一块大石头上“字迹分明，编述历

历”，原来这便是石头“亲自经历的一段陈迹故事”。那首偈总共四句，句句突出了“我”，我未能补天，我枉人红尘，所记为我事，我请谁作奇传。在空空道人与石头对话之中，石头申明，故事中所写的女子皆“我半世亲睹亲闻”，所记述的“离合悲欢，兴衰际遇，则又追踪蹑迹，不敢稍加穿凿，徒为供人之目而反失其真传者”。总之，石头强调的依然是“几个异样女子，或情或痴，或小才微善”的亲历性与真实性。然后是空空道人“从头至尾抄录回来，问世传奇，改《石头记》为《情僧录》。东鲁孔梅溪则题曰《风月宝鉴》”。此二人仅抄录或改题，对小说内容及文字均未作任何变动。只有曹雪芹“增删五次，纂成目录，分出章回”，又改题为《金陵十二钗》。“并题一绝云：‘满纸荒唐言，一把辛酸泪！都云作者痴，谁解其中味？’”紧接下去则是：“出则既明，且看石上是何故事，按那石上书云：”下面当然就完全是经过曹雪芹增删过的石头所记的故事了。至此，可以归纳如下：

1.作者曹雪芹将亲历之事创作成小说，即“用假语村言，敷演出一段故事”。

2.叙述人讲述了石头下凡和石头记述的来历。

3.石头记述的“幻形人世……历尽离合悲欢炎凉世态的一段故事”。

4.石头的故事经抄录后由曹雪芹增删成书上的故事。

经以上梳理，我们可以获得下列印象：

1.叙述主体发生了改变：由本来与情节、人物毫无关系的全知叙述人变为“亲自经历”、“亲睹亲闻”的石头。这样，原来的“我”（“在下”）退出叙述，原来的“他”（石头）成为叙述主体新“我”。这样，新的叙述人“我”便始终或明或暗地处于人物（群体性“他”）的活动之中，“我”、“他”叠合，“我”成为“他”的一部分。

2.叙述关系有所调整：由于“我、他”叠合，原来的“你我他”三角关系变成“你他（我）”两点关系，叙述人“我”成为读者“你”的直接关注对象，而“我”也不时提请读者“你”的注意。

3.叙述方式有了变化：由原叙述人客观冷静的介绍、评论，转为新叙述人有时充满激情的主观叙述、评论或抒情。

4.叙述人身份进一步明确：虽然“作者自云”已表明作品内容、人物与自己的密切关系，却“用假语村言”；叙述人“石头”尽管亲自经历亲睹亲闻，也可以理解为此亲非彼亲。但由于点明曹雪芹在成书中的作用，尤其是那首绝句，明白无误地昭示读者，“作者痴”之所在，就是“作者自云”以及石头与空空道人谈到的愧悔之情与颂红、悼红之情。曹雪芹、石头、叙述人三者于“悼红轩”叠合，虽非一人，但三者无疑具有叙述上的同一性。

这样，小说的叙述人石头以亲自经历、亲睹亲闻为记述内容，经过“曹雪芹于悼红轩中披阅十载，增删五次”，便进一步证明了回前总批的“作者自云”的亲历性。给读者的印象便是：石头之述实际上就是作者叙述；石头缩化的美玉作为故事见证与重要物件，便是作者某种亲身经历与亲身感受的象征。作者不仅是叙述主体，也成为叙述客体的一个影子或灵魂。读者与作者在情感上、心理上始终是贴近的，而不是总保持着一个距离。这样，阅读真实感与亲近感便油然而生，体现作者社会理想、人生信念、审美情趣的主要或重要人物的情感体验和价值观念，便容易在读者心头引起共鸣。

妙的是作为叙述人的石头并不总安心隐藏于“他”之后，有时还要以“我”的面目出现。如第八回宝钗要赏鉴宝玉的那块通灵宝玉，书上写道：“宝钗托于掌上，只见大如雀卵，灿若明霞，莹润如酥，五色花纹缠护。这就是大荒山中青埂峰下的那块顽石的

幻相。……那顽石也曾记下他这幻相并癞僧所镌篆文……今注明此故，方无胎中之儿口有多大，怎得衔此狼犺蠢大之物等语之谤。”这段石头记石头的文字，究竟是谁叙述的，红学界看法颇为不一。有的归入石头的第一人称叙述，有的认为“当是作为隐含叙述人石头所说，而作为主人公佩戴物、命根子的通灵宝玉则成了他的他称叙述对象”。我以为此两说均可商榷。从“那顽石也曾记下他这幻相……”一句来看，这是作者即叙述人①直接出面。因为叙述人石头出面时，通常要么略去自称，如第六回开头“……正寻思从那一件事那一个人写起方妙……你道这一家姓甚名谁，又与荣府有甚瓜葛？且听细讲。”如果讲到石头，则通常自称“蠢物”或“自己”。如第十七回至十八回元春回荣府省亲：“只见园中香烟缭绕，花彩缤纷，处处灯光相映，时时细乐声喧，说不尽这太平气象，富贵风流。”这里的叙述与评论，还是比较客观的。但紧接着石头突然直接向读者袒露自己的情怀感受：“此时自己回想起当初在大荒山中，青埂峰下，那等凄凉寂寞，若不亏癞僧跛道二人携来到此，又安能得见这般世面。本欲作一篇《灯月赋》、《省亲颂》，以志今日之事，但……所以倒是省了这工夫纸墨，且说正经的为是。”下面写到元春下舆观看各处匾联时，有一段为何“竟用小儿一戏之辞”的议论。其中说：“据此论之，竟大相矛盾了。诸公不知，待蠢物将原委说明，大家方知。”通常不亮身份的叙述人石头，甚至作者，直接出面与读者交谈，是很不寻常的。它既不同于说书艺人客观介绍与评论，也不同于现代小说常用的第一人称写法。后者有两种类型：一是小说中的“我”是重要人物或贯穿性人物，“我”身上多少有一些作者的影子。由于第一

---

① 李庆信：《从说书人叙事向叙述人叙事的转化》，《红楼梦学刊》1992年第2辑。

人称“我”与作者叠合，易于产生真实感。但是“我”的身份、活动必定有限，所以叙述不可能是全知式的，许多内容无法表现。第二种“我”与作家无关，甚至性别、善恶都截然不同。其优缺点与前者相同，而危险性大，因为读者一旦发现作品中的“我”与作者无共同之处，真实感便会彻底动摇。曹雪芹也许意识到了这个问题，他要表现许多超现实、泛时空的内容，就必须采取一系列非现实主义手法和全知式叙述方式，而要使读者相信小说内容确实具有真实生活基础，就必须在描写的真实性，“作者自云”式声明和偈诗的感喟之外，在叙述方式上既坚持以第三人称全知叙述为主，又适当地以第一人称直接出面与读者交谈，以贴近叙述来加强作品的真实感。由于真实性、亲近感的作用，石头关于无材（命）补天又无缘受享而枉入红尘的哀叹，作者的悼红情、辛酸泪以及“谁解其中味”的寻觅知音的感慨，便有了坚实的可信基础，从而易于激发起读者的情感共鸣、心弦共振。

第 八 章

诗词曲赋大大拓宽了信息渠道与审美领域

《红楼梦》全方位的巨大美学价值中，众多的诗、词、曲、赋、联、诔、谜、偈语、对额、酒令（以下简称诗赋），占有十分重要的地位，对其超凡艺术魅力的形成起了很大的作用。前八十回共有206首（篇、段，以下简称首），包括被引述的前人作品11首。有些学者将贾政上贾妃启和贾芸送白海棠帖一并计入，我考虑这两篇已属散文，故未取，而有七回的回末联对因系韵文，则一并统计于内。

一、诗赋主体重点改变引起的一系列变化

韵文形式进入小说创作，在散文性主体叙述中不时出现一些诗赋，这是中国古代小说的一个重要特点。这种情况直到清末才改变。和一些其他著名古代小说比较，《红楼梦》的诗赋并非最多。这206首分布在前八十回的三十六个章回之中，多数章回并无一首，而不像其他小说，几乎每回都有一些。有诗赋的三十六回又主要集中在第五回（36首），十七、十八回（21首），二十二回（8首），三十八回（13首），四十回（8首），五十一回（10首），六十三回（8首）。这八回共有104首，超过总数的一半。其中五、十七和十八、三十八这四回多达70首，占总数的三分之一强。《水浒传》（一百回本，人民文学出版社 1975 年版）前五回便有

49首，以后各回多寡不一，总数远远超过《红楼梦》。《三国演义》（一百二十回本，北京大学出版社1986年版）每回中诗赋数虽不多，却总有一些，回末又有“正是”领起的联对或赞评。前五回便有 17 首，以后也大体是这个比例。《西游记》（人民文学出版社1980年版）第一、二两回即多达28首，以后虽有减少，但每回也总有几首，总数也较《红楼梦》为多。因此，诗赋在《红楼梦》创作中作用与地位的改变，并不在于数量多少，而是一系列性质的变化：

诗赋主体的重点由叙述人向人物转移。传统小说中的诗赋一般均以叙述人（作者，说书人）为主体进行描摹、赞评。其叙述方式通常是：

1.以后人语气用诗赋作证明或描摹：

“真个好山，有词赋为证。赋曰……”

2.以叙述人口气直接描写：

“次日，众猴果去采仙桃……摆开石凳石桌，排列仙酒仙肴。但见那……”

3.叙述人直接抒发感受：

“见世人都是为名为利之徒，更无一个为身命者，正是那……”

（以上《西游记》第一回）

4.以叙述人语气比拟式描摹：

“且说鲁达自离了渭州，东逃西奔，却似……”

（《水浒传》第三回）

5.以后人语气赞评：

“后人有诗叹之曰……”

（《三国演义》第四回）

6.回前以“诗曰”或“词曰”概括本回情节或主题。

7.回末以“正是”或“有分教”引出联对或诗。

在才子佳人小说中有时有些人物以诗赋传情赠答，一般小说人物作为诗赋主体的十分少见。《三国演义》前五回的17首中仅第四回有少帝与唐妃的3首哀叹社稷与个人的不幸。《水浒传》前五回49首中，仅第四和第五回有五台山长老给鲁智深的3首偈语和一个卖酒汉子唱的歌谣共4首而已。而《西游记》前五回46首中无一首出自人物自身。《红楼梦》则不然，在全部206首诗赋中，人物所作的多达139首，占三分之二，这还不包括作者自题的那首感慨“谁解其中味”的著名绝句。曹雪芹是如此深深地卷入了自己创作的人物关系、感情纠葛与生活环境之中，人物以诗词为他代言已不足以抒发其全部郁闷，以至于他要直接向读者倾诉积蓄于心头多年的愤懑与心酸。他本身就是小说的一个特殊人物。《红楼梦》多次出现其他小说中很少见到的集体性诗赋活动：题大观园诸景对额，大观园题咏；制春灯谜；行“女儿”酒令；咏海棠诗；咏菊花诗；螃蟹咏；掣牙牌令；芦雪庵即景联句；赋得红梅花；暖香坞制灯谜；红香圃行酒令；夜宴花名签酒令；咏柳絮词；中秋夜联句；咏姽婳词，竟达16次之多。《红楼梦》的许多重要人物，包括个别丫头，都成为诗赋主体。换言之，诗赋成为塑造许多人物的一个重要艺术手段。

诗赋内容的重点由描写客观世界与人物外部形象转向抒发主观情怀。由于诗赋主体是叙述人之故，所以其表现对象通常只能是叙述人或通过人物观察到的外部世界，很难深人到人物的内心中去表现复杂细腻的思想感情及其变化。《西游记》中唐僧师徒历经许多险山恶水，遇见无数妖魔精怪，投宿过多处山庄庙宇，叙述人常在“但见那”、“真个是”之后以诗赋作一番描摹，许多战斗场面也靠诗赋铺张渲染。这一点《三国演义》和《水浒传》也是如此。有些诗赋虽出于人物之口，但往往偏重于介绍自己的本

领、经历，缺乏细致深沉的情绪展示。《西游记》第十九回猪八戒在高老庄与孙悟空初次遭遇，有一篇七言诗十分典型。全诗六十四行，猪八戒自述一生经历。从自小到遇仙、修行、飞升、封官、醉酒、戏娥、问斩、改刑到投胎和取名，过程完整，情节曲折。偶有一两句涉及心理、情绪，如“自小生来心性拙……旧日凡心难得灭”，也是叙述，并非抒情。而《红楼梦》从第一首石上偈开始，贾雨村的律、绝，跛道与甄士隐的好了歌及注，到贾宝玉四时即事诗和芙蓉女儿诔，林黛玉的题帕三绝和葬花吟，以及众人结社创作的吟白海棠、菊花诗、柳絮词等，人物直接抒情之作不下70首，超过总数的三分之一。如果加上表现人物情绪、命运的金陵十二钗图册判词和灯谜等，将占一半以上。

形式与篇幅都更加多变。传统小说的诗赋主要是绝句、律诗、联对、歌行和词这几种。除了回末联对多为两句，文中还有一些绝句外，《西游记》和《水浒传》由于描摹打斗双方及打斗场面，铺写山林庙宇景色，故多在八句以上，二三十句者也颇不少见。但像十七回孙行者自述来历和十九回猪八戒详报经历这样长达六十四行的却极少。《三国演义》的诗赋中有一些叙述历史（如十三回叹帝后受惊诗），描述事件（如三十四回咏跃马檀溪诗），摹写景物（三十七回道卧龙岗古风）和赞评人物的（如三十七回《徐母赞》），也在二十句以上，但鲜有很长者。《红楼梦》要通过人物自身的诗赋活动来塑造人物，因而诗赋形式必定要服从人物活动方式。换言之，人物活动的特点不仅决定了诗赋内容，也对诗赋形式进行了选择。这样，除了通常的诗（绝句、律诗、古风）、词、赋、联对以外，灯谜、酒令、曲、诔、对联、匾额、偈语等也大量进入。前八十回中只有五、六、七、八、十三等几回有回末联对，而不像其他小说几乎都有，因而两句类的多为建筑物或居室内的对联，这是其他小说中少见的。字数最少的仅两字“沁芳”，还有三字“稻香

村”，四字“杏帘在望”等，一句、两句、四句、七句、八句、九句、十句、二十句、五十二句、五十六句都有，最多的《芙蓉女儿诔》多达二百四十余句，一千三百余字。

诗赋的接受方式由“听”的艺术变为“读”的艺术。这一改变归根结底是传统小说由说话人的话本和文人的拟话本最终转为文人独立的专门创作的结果，是小说由“听”的艺术转变为“读”的艺术的一部分。由于听说书是一种瞬间接受艺术，因而其诗词也和文本散文主体一样，具有易懂易记，不节外生枝，即不增加新情节点的特征。在这里看不到象征、隐喻、伏笔，即使完全没有听清，也不影响对下面情节的理解。而《红楼梦》形式上虽然还保留着一些说书的痕迹，却是百分之百的供阅读的小说。其欣赏对象主要已由没有多少文化的下层和部分中层社会人士转变为有较高文化水平的中上层社会人士。因而其诗赋艺术手法多样化、高级化，不少诗赋具有蕴涵丰厚、多层次、多空白，经得起反复品味和深入研究的特点，往往读一两遍还难以深刻理解。不少读者都有过这样相反的经验，第一遍读其他长短篇古代小说时还有耐心读完那些诗赋，再读作品时就略而不顾，而读《红楼梦》则不仅不会弃跳而过，反而会一再地认真品味和研究。

二、诗赋在小说创作中发挥了新作用，取得了新地位

前已述及，诗赋在传统小说中多取“有诗（词、赋）为证”、“但见那”、“恰似那”、“真个是”、“后人有诗（赋、词）赞（叹）曰”的形式。即诗赋对某一情节点或人物外表、行为主要是起证实作用，或将人物所见事物由散文形式转变为韵文，或对人事作出评论。一般地说，诗赋没有为小说提供重要的新信息，像

《西游记》第十九回猪八戒自述半生经历的长诗十分少见。但这也只是对情节的补充，没有提供新的情节生长点。有些描写战斗场面的诗篇，如《水浒传》十三回共有回前诗、回末联对及文中诗赋共11首，其中描写索超与杨志比武那段故事，用5首诗赋七十四句分别描写两个人打扮和所骑战马以及比武过程。由于主要是就某人外表、某个场面进行铺叙，因而包含的信息量也十分有限。而《红楼梦》的许多诗赋浓缩凝聚着丰富的信息，往往可以从表层、浅层、深层等不同层面去认识、发掘和体味。如五十回李纨领着众人作灯谜，湘云那首"溪壑分离，红尘游戏，真何趣？名利犹虚，后事终难觅"。开始众人不解，想了半日，也有猜和尚的，也有猜道士的，也有猜木偶的，后来宝玉猜中是耍的猴儿。这只是表层意义。蔡义江认为："谜儿众人不解，只让宝玉猜中，也不是偶然的。因为它句句适用于宝玉：大荒山青埂峰的顽石，幻形入世，成了怡红公子，这不正是'溪壑分离，红尘游戏'吗？'真何趣'的感慨与他在《寄生草·解偈》一曲中所说的'到如今，回头试想真无趣'的意思一样；'名利犹虚'，是他蔑视仕途经济的叛逆思想；'后事终难觅'，或者说'剁了尾巴去'，正应了他'悬崖撒手'，弃家为僧的结局。这样，谜语就简括着宝玉一生的道路。""从整个贾府后来'一败涂地'，'树倒猢狲散'来看，也完全符合谜语末句所言。"[1]此说很是。不过若从第五回有关湘云的判词与曲子及脂批提供的线索来看，暗示湘云幼失双亲，生活拮据，后来又夫妻离散，晚景孤凄，似乎也能说得通。不论作何解释，其提供的信息已远远超过对某人某事的具体描述，为读者提供了阐释、联想的广大空间。当然《红楼梦》诗赋中提供信息最重要的首推那些事关多重题旨及创作方法之作，如石上偈、自题一绝、太虚幻境对联、好了歌及注、护官符

---

① 《红楼梦诗词曲赋评注》246页，北京出版社1979年第1版。

等。这些高浓度的诗赋凝聚了多层、多义信息，为作品情节提供了丰富的情节生长的功能。其本身往往也具有独立的审美价值，是经得起反复品味、富含哲理、语言优美的篇章。因此《红楼梦》的诗赋为小说创作增加了新的信息渠道，大大拓宽了审美领域，成为小说总体美学价值中一个不可缺少的重要部分。

《红楼梦》还改变了诗赋与小说结构无关的现象，使诗赋成为结构小说的一个重要艺术手段。正是由于众多诗赋的作用，才使《红楼梦》得以成为一部多线扭结、多层交织、明暗发展的艺术巨著。如果将小说比作一条大河，那么有的诗篇就构成了河源的重要成分，中间的多次个人与集体的诗赋活动，犹如条条溪涧或大小支流，不断注入其间，陆续与散文性主体汇合，终成澎湃之势。诗赋不仅注入了水量，即从内容上予以丰富，而且从流向（即结构）上推动着情节的发展，体现着总体构思的运行。有些影响较明显，如金陵十二钗判词和红楼梦曲；有的作用较隐晦，如一些灯谜和诗签，如果没有这些诗赋，不仅会造成某些地方情节空缺，结构断裂，而且由于失去大量伏线、隐喻的深层牵连，整个作品便会变得松散乏味。

由于传统小说中的诗赋主体主要是叙述人，而且主要采取描述与赞评的方式，因而诗赋所表现的情感形式与烈度都受到限制，艺术感染力普遍很低。而《红楼梦》由于诗赋主体主要是作品中的人物，即使主体是叙述人，也将诗的表现对象集中到人物命运和性格上，因此不论主体是谁，《红楼梦》诗赋都充满着浓烈的或细腻的感情。诗赋活动主要成为人物的一种情感活动，无论是主体宣泄，如贾雨村的咏怀一联，林黛玉的葬花吟；还是无意流露，如薛宝钗的柳絮词“好风凭借力，送我上青云”，读者都能强烈感受到人物情感世界的波澜或涟漪。这二百余首诗赋，第一回第一首石上偈便从内容与情绪上为人物主体的诗赋定了基调：“无才

可去补苍天，枉入红尘若许年。”而紧接着作者自题一绝："满纸荒唐言，一把辛酸泪！都云作者痴，谁解其中味？”又标志着叙述人主体的诗赋同样是浸透了感情的。显然，曹雪芹从一开始就将"情”作为包括诗赋在内的整个作品的灵魂。文以载道之所以能改变为文以载情，除了认识、内容和创作方法上的因素外，艺术形式特别是诗赋饱含感情发挥了重要作用。

诗赋性质、作用、地位在《红楼梦》中的改变，集中到一点便是，有力地加强了对人物性格的刻划、命运的表现和形象的塑造。诗赋与人物的关系，已从过去主要是涂抹外表、旁观评论，转为主要由人物用诗赋表现自己，诗赋成为人物生活的一个重要部分和艺术生命的重要构件。

元春在小说中的戏很少，正式出场的仅十七至十八回省亲一处，却给读者留下了良好而比较深刻的印象，这与元春的诗赋活动有着密切的关系。曹雪芹对元春怀有极其崇敬、美好的感情，她是小说中唯一没有写其缺点的重要人物，这一点极不寻常。而写出元春高尚的人性和人性的被压抑是塑造这一形象的两个重点。元春进园后，"在轿内看此园内外如此豪华，因默默叹息奢华过费”。后来在众人陪同下步行游览，又劝道：'以后不可太奢，此皆过分之极。'”回宫前她又"再四叮咛：'……倘明岁天恩仍许归省，万不可如此奢华靡费了！'”元春这一叹一劝又叮咛，不仅表现出其美好天性并未在皇家奢华的环境中被腐蚀，而且与判词中"须要退步抽身早”的预感和警告有关。为了加强形象的这个基本元素，作者让元春所题绝句中写出"衔山抱水建来精，多少功夫始筑成”之句，从而强化了她此时此刻的主导情绪，进一步丰富了人物的复杂内心世界。曹雪芹还通过几处细节写出元春的过人才华和超凡眼力。她说："'花溆'二字便妥，何必'蓼汀'？”改得确实更简洁有味。她将"有凤来仪”等分别赐名为潇湘馆、怡红院、蘅芜苑

等，评论众人之诗夸薛、林二人之作为魁，又说黛玉捉刀那首为宝玉所作四首之冠，都显示出她深厚的文学修养和高雅的审美情趣。本人的诗赋创作以及对他人诗赋活动的评论，构成了元春省亲的主要内容之一。元春的诗赋活动不仅成为不可缺少的情节，而且诗赋直接表现了人物心情与性格，还暗中牵动着深层的主题。

从诗赋在人物生活中的比重来看，探春自然不算高，其性格、命运更多地是通过理家、抄检等几场戏来表现的。但曹雪芹赋予探春个性的一个重要方面，即希望像男人那样做一番事业，主要是通过诗赋活动来体现的。大观园的诗社发起人不是宝玉，也不是宝钗、黛玉或湘云，而是探春，不仅十分合适，而且意义很不寻常。大观园是女儿国，以"怡红"为己任的贾宝玉确实以积极参加者身份出现更好。宝钗视诗词为小道，黛玉不喜热闹，湘云不是园内常住者，均不宜作发起人。探春发起主要反映了她的期男心理："我但凡是个男人，可以出得去，我必早走了，立一番事业，那时自有我一番道理。偏我是女孩儿家，一句多话也没有我乱说的。"（五十五回）她之所以发起成立诗社，就是长期潜藏于内心深处的羡慕男子的感情，他们可以吟诗结社，交结朋友，为建功立业互相帮助："因思及历来古人中处名攻利敌之场，犹置一些山滴水之区，远招近揖，投辖攀援，务结二三同志盘桓于其中，或竖词坛，或开吟社，虽一时之偶兴，遂成千古之佳谈。"她勇敢地提出："孰谓莲社之雄才，独许须眉；直以东山之雅会，让余脂粉。"探春的诗赋不多，都是集体活动所作，因而更具有可比性。她的诗艺术水平不算很高，但情绪比较高昂，色调较为明朗。如元春命题时她所作的《万象争辉》："名园筑出势巍巍……果然万物生光辉。"结成诗社后首次吟咏白海棠，诸人诗中都不免寻愁："愁多焉得玉无痕？"（薛宝钗）"晓风不散愁千点……清砧怨笛送黄昏。"（贾宝玉）"秋闺怨女拭啼痕"，（林黛玉）"人为悲秋易断魂"，（史

湘云）唯独探春诗中无半点愁痕怨绪，而是旷达自在地表示：“莫谓缟仙能羽化，多情伴我咏黄昏。”三十八回菊花诗中，虽然宝玉、湘云之作没有渲染离愁别根，怀着喜悦的心情尽兴赏菊，对菊花带霜傲世引为知音。但探春却以“高情不入时人眼，拍手凭他笑路旁”和“明岁秋风知再会，暂时分手莫相思”，表现出一种清高自信、豁达宽容和乐观从时的心态，从某种程度上说具有一些男子汉气度。这正是探春长期以来期望像男子那样进学、入仕、立业的期男心理转化为潜意识的自然流露。如果说理家一场主要从行动的侧面体现了她的不让须眉，那么，这些诗赋活动则从理想的侧面反映了她的这一情绪与心态。

史湘云在金陵诸钗中是除元春外又一个不住在贾府者，故戏也不多。但其形象鲜明可爱，重要原因之一便得力于其诗赋活动。曹雪芹通过几个细节，就将湘云的诗兴、诗才、诗品和热情、性急、豪爽的“英雄阔大宽宏量”（五回）的个性凸现出来。湘云一听说大观园成立了诗社就“急的了不的”。宝玉最了解她，说“这诗社里若少了她还有什么意思。”于是回过贾母，立逼着叫人去接。史湘云最晚入社，却对诗社最为钟情：“容我入社，扫地焚香我也情愿。”别人昨日都只作了一首，而且宝玉几乎香尽才得，差点受罚；探春虽快，也“又改抹了一回”；宝钗显然是有了腹稿又推敲一香才誊写的；只有黛玉是“一挥而就”，而湘云却“一心兴头，等不得推敲删改，一面只管和人说着话”，一面却立即写成了两首。思路奇诡，景象脱俗，难怪“众人看一句，惊讶一句”。她诗情远来尽兴，主动自罚东道，要求让她“先邀一社”。（三十七回）她与黛玉在凹晶馆联诗，显出这个才女的才情不在黛玉之下。尤其是“寒塘渡鹤影”一句，意境优美，诗中有画。“林黛玉听了，又叫好，又跺足，说：‘……寒塘渡鹤’何等自然，何等现成，何等有景且又新鲜，我竟要搁笔了。”林黛玉笑她大吃烤鹿肉是“花子”，

要"为芦雪庵一大哭"那次，史湘云果然是"锦心绣口"，诗才旺发。曹雪芹显然要在这场"芦雪庵争联即景诗"中让湘云的形象再添一分光彩，因而给她以不同寻常的笔墨。写别人联句都是"某某道"或"某某笑道"三四字略一点明，到她却是"湘云那里肯让人，且别人也不如她敏捷，都看她扬眉挺身的说道"。又通过宝玉的眼光，"看宝钗、宝琴、黛玉三人共战湘云"。湘云又忙又笑又渴，但为争抢机会"忙丢了茶杯"，"笑得弯了腰"，以致忙念了一句别人听不清，只好"喊道"。史湘云在小说中几乎一多半的戏都与作诗有关，也只有此时她最清纯可爱。《红楼梦》中许多人物都得益于诗赋活动，但作为艺术形象对诗赋的依赖，谁也没有史湘云这么重，可以说没有诗赋，史湘云形象的艺术生命就将不复存在。

三、以诗词差异来表现黛钗性格差异

曹雪芹为《红楼梦》人物创作的一百多首诗赋中，有一些达到了很高的艺术水平。其中除宝玉在个人写作时或与其他男性一起时有佳作外，诸少女的诗篇从总体上看，以黛钗所作为最佳。黛钗诗赋鲜明地反映出两人观念、气质、个性、情趣的巨大差异，因此有必要探讨一下曹雪芹是怎样通过诗赋活动来塑造这两个年龄相近、外貌皆美、环境相似、成年在一起生活的少女形象，突出二人的差别的。

（一）黛钗五次同咏，评论各有高下，似乎是打了个平手

元春省亲时"命妹辈各题一匾一诗"，结果李纨、迎、探、惜、黛、钗各成一首。元春评论道："终是薛林二妹之作与众不同，非愚姐妹可同列者。"这是黛钗首次同咏。元春将二人同列榜首，未分高下。她是"金口"，连曹雪芹也不便说什么。其实黛玉"借

得山川秀”一句，景象开阔，气魄宏大，顿使全诗生辉。相比之下，宝钗那首却显得比较平直，缺乏佳句与韵味。黛玉为宝玉捉刀的那首《杏帘在望》尤显功力。颔联“菱荇鹅儿水，桑榆燕子梁”，十字连用八个名词，分别从水陆、高下、动静三组六个角度，以八种动植物立体地写出眼前景物的勃勃生机。颈联则有香有色，有近有远，勾勒出一派优美的田园风光，实为宝钗所不及。

第二次“较量”是三十七回“秋爽斋偶结海棠社”时。众人看了都道是黛玉“这首为上”。但李纨自有评论标准：“若论风流别致，自是这首；若论含蓄浑厚，终让蘅稿。”此说得到探春拥护而遭宝玉反对。但李纨以社长身份裁定，且宣布“再有多说者必罚”，于是宝玉只好作罢。可见由于每人的价值取向和审美坐标各异，评论高下便会大相径庭。其实这次也是钗不如黛。不论其他，至少钗诗缺乏“偷来梨蕊三分白，借得梅花一缕魂”这样经得起反复回味的神来之笔。难怪众人看了“都不禁叫好”，尊之“为上”了。

第三次是不久后举行的菊花诗会。李纨毕竟为人忠厚公道，不存偏袒之心，说：“等我从公评来。通篇看来，各有各的警句。今日公评：《咏菊》第一，《问菊》第二，《菊梦》第三，题目新，诗也新，立意更新，恼不得要推潇湘妃子为魁了。”黛玉一人夺得前三名，终于实现了元春省亲那夜就想“大展奇才，将众人压倒”的抱负。黛玉夺魁确实当之无愧。别人的固然也不乏佳句佳篇，但他们都只是赏菊，神游物外；唯黛玉是在呕心，神与物游，物已完全人格化，转化为诗人自我了，因而才能深深激动众人。

紧接着是同一回的螃蟹咏。这次黛玉大失水准，简直令人难以相信此诗出于林潇湘之手。看来这次曹雪芹有意要让宝钗真赢一回，因此才把这首被众人评为“食螃蟹绝唱”之作给到宝钗名下。“眼前道路无经纬，皮里春秋空黑黄”两句，形象而深刻，富

含哲理，道尽世态人情。

第五次即前八十回最后一次两人同咏，是第七十回填柳絮词。黛玉那首“叹今生谁舍谁收”为主题的《唐多令》，“众人看了，俱点头感叹，说：‘太作悲了，好是固然好的。’”而执意要翻出新意不落俗套的薛宝钗，果然出手不凡，开头“白玉堂前春解舞，东风卷得均匀”两句，有气势有新意。一个“解”字，活了全诗，博得湘云“出众人之上”的赞誉。全首写毕，“众人拍案叫绝，都说：‘果然翻得好气力，自然是这首为尊’”。平心而论，抛开末两句“好风凭借力，送我上青云”表现了宝钗潜意识中某些有欠清高的成分不论，这首《临江仙》确实有新景新味，耐人咀嚼，“为尊”无愧，而且也是宝钗所有诗词中最好的一首。

从这五次同咏来看，黛钗诗词水平大体上不相上下。或者说曹雪芹并不想在诗词水平上来区分这两位他几乎同样喜爱和同情的少女，这也符合他的“兼美”观念。曹雪芹的高明在于，他通过安排黛钗不同的诗词活动和诗词中语词的形态、性质、组合、数量，传递了大量的人物情感心理信息，从而大大丰富了人物形象的塑造。由于这些信息不是依赖故事情节手段，因而不易为一般读者一开始阅读时所注意，而当阅读深入之后，就会体察到作者的独运匠心，并对我们当今的创作会有所启发。

（二）篇目样式提供的信息：诗词在黛钗生活中的位置大不相同

人们的一切活动都可以用数字形式加以表示，也唯有数字形式才能最准确地反映物质活动和精神活动的面貌，并真正揭示其内在本质。在一定的时间与空间中进行的活动，都可以通过统计对其时间、空间、行为、心理的轨迹加以描述。而不同的人在相同、相似、相反的时空条件下的活动，还可以通过统计加以对照、比较。

所谓“风流别致”、“含蓄浑厚”等美学范畴和评论标准，从模糊美学的角度而言，固然有其所长之处，但有时也易于失诸含糊不清，难于把握与区别。由于统计的具体性与准确性，它所提供的信息远比笼统的印象性分析丰富而确定，它不仅能为已有的印象提供实证，而且还可能激发新的印象。因而统计批评的方法有助于人们深化认识和开拓新的认识领域。

前八十回黛钗的全部诗歌活动如下：

表 一

黛 玉

序 号	回 目	篇 名	体 裁	句 数	字 数
1	18	世外仙源	五律	8	40
2	18	杏帘在望	五律	8	40
3	21	续宝玉诗	七绝	4	28
4	22	续宝玉偈	四言	2	8
5	27	葬花诗	歌行	52	361
6	34	诗三首之一	七绝	4	28
7	34	诗三首之二	七绝	4	28
8	34	诗三首之三	七绝	4	28
9	37	海棠诗	七律	8	56
10	38	咏菊	七律	8	56
11	38	问菊	七律	8	56
12	38	菊梦	七律	8	56
13	38	螃蟹咏	七律	8	56
14	45	秋窗风雨夕	歌行	20	140

续 表

序 号	回 目	篇 名	体 裁	句 数	字 数
15	50	芦雪庵联诗	五排	11	55
16	50	灯谜	七绝	4	28
17	62	酒令	集句	7	47
18	64	诗五首之一	七绝	4	28
19	64	诗五首之二	七绝	4	28
20	64	诗五首之三	七绝	4	28
21	64	诗五首之四	七绝	4	28
22	64	诗五首之五	七绝	4	28
23	70	桃花行	歌行	34	238
24	70	唐多令(柳絮)	词	12	60
25	76	凹晶馆联诗	五排	22	110

宝 钗

序 号	回 目	篇 名	体 裁	句 数	字 数
1	18	凝辉钟瑞	七律	8	56
2	22	灯谜	七律	8	56
3	37	海棠诗	七律	8	56
4	38	忆菊	七律	8	56
5	38	画菊	七律	8	56
6	38	螃蟹咏	七律	8	56
7	50	芦雪庵诗	五排	5	20
8	50	灯谜	七绝	4	28
9	70	临江仙(柳絮)	词	10	60

从表（一）我们可以得出

表 二

		宝 钗	黛 玉	宝黛比
1	诗 词	9	25	36%
2	句(行)	67	256	26%
3	字 数	444	1659	27%
4	体 裁	4种	8种	50%
5	歌 行	无	3首	
6	独自抒情之作	无	11首	
7	与佛庄有关之作	无	2首	

上述统计表明：

黛玉诗词的首数、句数、字数几乎比宝钗多2—3倍。可见赋诗填词在黛玉生活中的地位远高于宝钗，当然也表现了曹雪芹更加注重用诗词来塑造林黛玉的艺术形象。这个明显的数量差主要是因为林黛玉除积极参加"集体活动"外，还有更多的个人的"自由活动"，宝钗则无。黛玉独自抒情之作不仅量多，而且篇长。三首歌行分别长五十二句361字，二十句140字和三十四句 239 字，共计一百〇六句 739 字。这样，三首歌行就占了黛钗句数差的56%（106:189）和字数差的61%（739:1215）。即使在集体场合，黛玉也表现出比宝钗高得多的创作热情。无论是应制、选题还是联句，只要有机会，黛玉总要"抢占"更多的份额。元春省亲当夜，"黛玉未得展其抱负，自是不快"。后见宝玉才力不支，便趁机为他捉刀一首。菊花咏她一下子勾了三题，又比宝钗多一首。芦雪庵联诗时她诗兴大发，多达十一句，宝钗仅五句。这三次黛玉又多二十二句140字，分别占二人句数差的11.6%和字数差的11.5%。

黛钗创作热情的鲜明区别，源于两人具有截然不同的诗歌观念。宝钗视诗词为小道，故长于诗却小视诗："作诗写字等事，原不是女人分内之事。"(四十二回)"'女子无才便是德'，总以贞静为主，女工还是第二件。其余诗词，不过是闺中游戏，原可以会可以不会。"(六十四回)"一个女孩儿家，只管拿着诗作正经事讲起来，叫有学问的人听了，反笑话说不守本分的。"(四十九回)因此，除奉元春之命题匾，奉贾母之命设谜，或与诸钗、宝玉结社题咏，她自己从不借诗词抒情、言志或消遣。三十七回己卯本脂批说她"只以品行为先，才技为末"。可见宝钗诗词之不为，并非不能，实乃封建道德影响弥深，怕"移了性情"(四十二回)之故。黛玉是个重自我的情感型女性，她和重理抑欲的理智型女性宝钗爱发议论不同，没有关于人生、本分、性情和诗词本身的一套套理论，不过我们从十七回可以看出黛玉对诗词的重视程度，决非"闺中游戏"，而是展示才华抒发抱负的重要手段。她贪婪地阅读《西厢记》，如醉如痴地聆听梨香院内传来的《牡丹亭》戏曲，竟至"不觉心动神摇……站立不住"的地步，懂得了"原来戏上也有好文章"。对俚俗而社会地位低下的戏曲唱词如此热爱，当可推断出她对诗词的喜好。

黛玉自幼丧母，不久又罹失父之痛。虽居外祖母家，终不免常生寄人篱下之感。年龄稍长，爱情婚姻归宿之忧不时萦怀，心情压抑，于是诗词便成为她宣泄情感波涛的一大渠道。当情感压抑稍久，有如气体经过压缩，压力增大，遇到外界刺激，便以突发形式冲出或爆炸。因此黛玉这25首诗词从篇目看有两个明显特点：一是情绪激动或感受深切时一连写作数首方肯罢休。有三次都是每次写了三首以上。三十四回宝玉差晴雯送去三条半新不旧的手帕，黛玉"一时五内沸然炙起……也想不起嫌疑避讳等事"，便在帕上写下了"眼空蓄泪泪空垂"等三首七绝。三十八回菊花咏是少

女们首次自由选题、不限题数的活动，为竞争创造了良好的机会。且宝钗有言在先："有力量者，十二首都作也可……高才捷足者为尊。"黛玉显然又是想"压倒众人"，一下子选了三题，结果包揽了前三名。六十四回黛玉有感于古史中有才有色的女子遭际多为不幸，一连写成五首七绝。五美中四人皆红颜薄命：西施沉江，虞姬自刎，昭君出塞，绿珠堕楼。黛玉所"寄感慨"之深是显而易见的。二是有三篇歌行。这是因为情感抑压过重，篇幅短小、格律严谨、叶韵统一的绝句律诗之类近体已不足以泄其情，非长篇歌行才能将积压在心灵深处的层层苦闷、种种忧伤、积年疑虑、感时悲愤，直泻无遗。黛为泄情，故有长篇；钗为应和，故皆短制。归根结底还是诗歌在两人生活中的地位不同决定的。

二十二回有个有趣的现象很值得人们注意：宝玉听戏文时由于宝钗念了一支《寄生草》，加上碰到一些不快之事，悟了禅机，写下了"你证我证"等六句偈语。黛玉觉得"可笑可叹"，续了"无立足境，是方干净"两句。而宝钗看后却后悔不迭，生怕宝玉因此"移性"，立即撕去并命丫环烧掉。但在黛玉续句之后宝钗却大讲了一通禅宗的历史。这就证明，宝钗非不懂禅，也许比宝黛都更懂禅，但禅于她只是学问，而非思想，并未成为其人生信仰的一部分。从其思想倾向而言，宝钗近儒。她的诗中有明显的"颂圣"色彩（如十七回《凝辉钟瑞》的"孝化应隆"、"自惭何敢"），劝诫意向（二十二回灯谜"光阴荏苒须当惜"）以及入世进取精神（七十回《临江仙》"好风凭借力，送我上青云"）。而黛玉则深恶仕途经济科举功名之类，远儒而近庄。三首菊花诗尤其是《菊梦》能见到她受出世思想的影响。对待陶渊明的态度鲜明地表现出黛钗的这个区别。宝玉在《种菊》中有"好知井径绝尘埃"之句，"意含愿与秋菊偕隐，超尘拔俗，身绝世俗的交游"。（三十八回523页注。人民文学出版社1982年第一版，本文

引文同此书）宝玉的这种思想平时很可能有所流露，故宝钗《画菊》“莫认东篱闲采掇”一句，虽非针对《种菊》而来，却有可能就宝玉平时闲谈而暗含规劝他毋生归隐之念。而黛玉的三首都肯定陶潜，羡慕他的人品与归宿：《咏菊》赞颂其“千古高风”，《问菊》提出“孤标傲世偕谁隐”，《菊梦》干脆提出“忆旧还寻陶令盟”。宝钗积极入世，黛玉消极出世，正好反映出两人对黑暗社会与烦恼人生的两种大不相同的评价。

（三）语料提供的信息：悲哀和不确定是黛玉的主导情绪

心理学研究表明，情绪重大变化直接影响思维——语言的方式，包括思维方向、思维路线、语言节奏和语料选择等。人们在某种强烈情绪的支配下必定要寻找最适合表达特定感受的语言形式和语料。一定的心理图式经过长期积淀之后会变成惯性思维，语言方式和语料语区都会表现出惯性指向。诗词是一种经过艺术加工的特殊语言形式，同样也受这一规律支配。我们对黛玉、宝钗的诗词所用的句式、语词作定性定量分析，有助于揭示她们不同的情绪流向、思维路线和心理图式，从而使我们认识曹雪芹这位语言大师是如何精心使用不同的语言材料及组合方式，使黛钗及其诗词具有完全不同的个性的。

表（三）告诉我们：

在黛玉诗词的全部1659字中，表现悲伤或不确定情绪的悲字多达223字，占13.44%，而宝钗的仅占其全部字数的5.4%，黛玉比她多近一倍半。对前途命运疑虑、感慨的问句叹句多达22句，占全部256句的8.6%，比宝钗的6%高出四成多。不过黛玉诗词之所以常常让人一读深感太悲，充满哀音，甚至催人泪下，还不仅仅是悲字太多之故。她与宝钗诗词内容、风格迥异也不止是悲字数量

上的倍半之差造成的。更重要的是这些词的成分以及相同词表达的感情大不相同之故。黛玉诗中多次直接写死亡，直接间接地大量写流泪，两项共55字，占总字数的3.3%，而宝钗无一字。黛玉诗词中有许多哀叹命运不幸的“命薄”，知音难觅的“无言”、“谁诉”，身世飘零的“凄凉”、“飘泊”，痛苦无奈的“憔悴”、“伤情”等，多处显示出一种刻骨铭心之痛，是墨汁中和着血泪的肺腑之辞。而宝钗诗词中的“愁、怅、闷、断肠”等字词，只是一般文人

表　三

黛玉			宝钗
1.	表示流泪的 泪、泣、珠、玉、点点、斑斑、拭啼痕、抛、洒等	44字	0
2.	表示死亡 死、亡、葬、丧、老等	11字	0
3.	表示愁怨的 愁、哀、恨、恼、怜、无言、无情、无释、无语、伤神、伤情、飘泊、憔悴、凄凉、寂寞、闷杀、命薄、萧条、离人、伤悲等	100字	18字
4.	秋	19字	2字
5.	何	12字	3字
6.	谁	10字	[illegible]字
7.	难	4字	0
加上“不知、几时、那堪、孤忍”等23字，总计黛玉诗词中表现悲伤或不确定情绪的字(简称“悲字”)共223字			
问句		15	2
叹句		7	2
共计		22	4

多愁善感而发，甚至仅为附庸风雅，故作愁肠百结的应景之语，不可当真。同样用“愁”，黛玉是“愁绪满怀无释处”，（《葬花诗》）表现出极度苦闷又无人可以倾诉的沉重无奈心情；而宝钗则是“愁多焉得玉无痕”，（《海棠诗》）明为写花，暗为“讽刺林、宝二人”。（己卯本脂批）宝钗诗词中用悲字最多的《忆菊》，共用11字，占其全部24个悲字的46％，故有必要录出一观：

怅望西风抱闷思，蓼红苇白断肠时。
空篱旧圃秋无迹，瘦月清霜梦有知。
念念心随归雁远，寥寥坐听砧归迟。
谁怜我为黄花病，慰语重阳会有期。

诗篇虽然表达了某种沉重的离愁别绪和思归之情，但从“会有期”看仍然对重逢充满期待和信心。因此宝钗的“愁绪”只是一般文人骚客于良辰佳节对酒赏花之际的应景习用之辞，丝毫没有对命运乖舛前途渺茫的切肤之痛。

这种差别除表现为语词的数量和内质之别外，还反映在其组合形式上。这是由于情绪对不同条件作出刺激反应时，不仅会对语区语料而且也会对语料的组合和节奏产生选择指向。黛玉在几次受到强烈的情感震颤时，都写出长篇歌行或三首以上的诗篇，并在语词组合上有明显的悲字大量使用，重点悲字高频连用，节奏变化快，问句叹句多等特点。占黛玉全部字数五分之一强的《葬花诗》，是她去怡红院时晴雯误会不开门引起她一系列怀疑、担心、悲伤后所作。全诗悲字多达74个，占20％。其中表示死亡的就有10个，最后八句56字中就集中了8个，还有“未卜侬身何日丧”，“他年葬侬知是谁”，“花落人亡两不知”三个哀伤情绪强烈的问、叹句，真是字字泣血，句句啼泪，构成浓重的悲剧感。宝玉被

管后赠帕传情，黛玉深为感动，但又担心宝玉的一片真情未必能得到家庭认可。这种令她既"可喜、可笑"，又"可悲、可惧"而且还"可愧"的复杂情绪，使她在三首绝句的总共84字之中，竟用了23个"泪、泣"以及和流泪相关的字，加上"伤悲"等共28字，占全诗的三分之一。四十五回《金兰契互剖金兰语》虽然解开了黛玉心中对宝钗的长期猜疑，却因又引起她对平时下人嫌自己"太多事"的痛苦，更加重了自己"无依无靠投奔了来"的孤独感。因此这首《秋窗风雨夕》虽仅二十行140字，却用了15个"秋"字，常常是一句便有两个，一联四个，造成一种十分浓重的悲凉肃杀凄厉的氛围。加上四个"泪、泣"，以及"惨淡、那堪"等，悲字多达41个，也占全诗的三分之一。同一悲字的大量复现，高频选用，可以大大加重某词表达的中心情绪。这已成为黛玉诗词的突出风格。有时虽未发生什么让她特别心酸之事，但由于某种心理积淀形成的对应心理图式的凝固，因而触景生情，艺术语言也会表现出惯性指向。七十回《桃花诗》开头只是赏花而已，并无伤情之音。但黛玉越到后来越情不自禁，以至最后十句70字中竟连用6个"泪"，3个"憔悴"；其中一句连用2个，一处用了顶真格。这种带有心理语言特征的作品，已成为黛玉形象的一个重要组成部分，成为人物标识之一。所以宝玉一看就"滚下泪来，便知出自黛玉"。当宝琴哄他是自己作时，宝玉不信，说因为凭"这声调口气"就可断定为黛玉所作。

从节奏来看，宝钗除一首词外，均系字句整齐格律严谨的近体诗，尤以七律居多。而黛玉用歌行的原因之一显然是它束缚较少，相对自由，易于抒发激情。"却不道人去梁空巢也倾"，10字；"天尽头，何处有香丘"，3字与5字，尤其是用了大量表示不确实情绪的"知是谁"，"偕谁隐"，"问谁诉"，"有谁怜"，"为底迟"，"何寂寞"，"可相思"，以及"谁解、谁劝、谁舍、谁收、那

堪”等词语组成的疑问、反问、感叹句式，大大加重了悲哀激愤、疑虑忧思之情，使诗的节奏变得跌宕起伏，有力地展现出黛玉内心奔涌的情感波涛。

6 情绪基调直接影响用词的色调。宝钗家境富裕，又有母兄之靠，心中无忧，故诗词中喜用表示情绪热烈、景物美好的暖色调词。而黛玉父母双亡，寄居舅家，心情压抑，故多用冷色调词。除了元春命题那首因环境、题材之故两人均用色彩明朗、情绪高扬的词语外，她俩其余几次同咏，这个区别都十分明显。《海棠诗》宝钗以“珍重芳姿”始，以“花更艳”转，以“婷婷”结。己卯本在首句处有一条脂批：“宝钗诗全是自写身份。”故其用词的形象重点在高贵华丽典雅。黛玉没有一个类似的词，都以白只三分，魂仅一缕，袂为缟绢以及“羞、默、倦”等字，构成一幅色彩淡雅、气氛凄清的画面。在《画菊》中，宝钗用“戏笔、狂、千点、聚叶、攒花、跳脱、香”等表示热烈、多量、活跃的词，写出画菊时的高昂兴致与奔放笔力。而黛玉则用“雁断、蛩鸣、衰草、寒烟、鸿归、蛩病、素怨、片言”等表示冷、残、断、病的词，传达了一种冷落孤凄的情绪。这种哀伤孤独和不确定成为黛玉情绪的主导成分，或曰基调，并转化为潜意识，以致即使在比较欢快的场合，如行酒令或联句时，她也会情不自禁地流露出来。七十六回凹晶馆联诗开始时黛玉情绪颇佳，故有“匝地管弦繁”等句。但其主导情绪过于强烈，终于由显意识层面向潜意识层面转化，于是，“宝鹜憎孤洁”、“冷月葬诗魂”先后涌出，以致湘云、妙玉都说她“太颓丧”、“太悲凉”了。

黛玉诗词之所以独具魅力，一个重要原因是它充分表现着自我。诗中的“我”是开放的，直接向读者倾诉着内心深处的忧怨悲愁。《葬花诗》最后八句一连出现4个“侬”字，把“我”对命运的思考和忧虑直接摆到读者跟前，从而大大缩短了读者与“我”的心理距离。在其他不少诗词中，她通过“谁诉、谁解、谁

舍、谁收”等语词，敞开情怀，直接同读者交流。甚至在情绪欢快的螃蟹咏中，黛玉也不忘将自己摆入："助情谁劝我千觞"。因此在她的诗中读者处处可以见到一个身世不幸愁肠千叠的少女形象。而宝钗是恪守封建礼教规范的淑女，她不仅自觉遵循，而且诫宝玉，劝黛玉。曹雪芹也不忘让她在诗中体现这一特点，于是便有了《灯谜·更香》中那警世之言："光阴荏苒须当惜"。她既视诗词为"闺中游戏"，怕人说自己不守女儿本分，自然不会轻易在诗词中敞开情怀。她只有两处比较明显地露出自我：一是元春命题，她"自惭何敢再为辞。"卑恭何似，倒是一个活脱脱的宝钗。二是《临江仙·柳絮》，她那长期希望争取到某种理想地位的潜意识，终于冲开封闭得严严实实的心扉喊出："好风凭借力，送我上青云！"

黛钗诗词归根结底都是曹雪芹的著作，这两个年龄、修养、环境相近的少女，性格竟被刻划得差异如此之大，这些诗词很好地体现和加强了这一差异，从而使这两个艺术典型更加鲜明突出。

第九章

具有多向审美可能的艺术典型

小说的成就与魅力归根结底表现在艺术典型的塑造成功度上。因为不论主题多么丰富深刻，情节多么复杂曲折，结构如何宏大多线，都要通过人物活动来体现，绝大部分细节也都直接间接地从人物活动中获得生命。《红楼梦》的巨大艺术魅力主要就在于它塑造了一大批令人难忘的艺术形象。自古以来，中国还没有任何第二部小说有这么多人物被评论家作专论的。据不完全统计，已有专论的人物有：宝玉、黛玉、宝钗、凤姐、元春、迎春、探春、惜春、湘云、妙玉、李纨、巧姐、可卿、宝琴、尤三姐、鸳鸯、平儿、袭人、晴雯、香菱、司棋、红玉、莺儿、贾母、王夫人、赵姨娘、刘姥姥、贾政、贾珍、贾雨村、薛蟠、焦大等三十余人。由于人物形象的内涵丰富，有近二十人被评论家们多次专论，有些看法分歧极大，究竟应基本肯定还是基本否定都曾激烈争论。王熙凤是研究得最多的几个人物之一，王朝闻先生还曾写了一部专著《论凤姐》。此外，写得令人呼之欲出，或者经得起琢磨的还有贾赦、邢夫人、薛姨妈、尤氏、贾琏、贾环、贾瑞、贾蓉、贾芸、贾蔷、柳湘莲、尤二姐等十余人。有些人物虽然出场不多，但一亮相便颇具光彩，如冷子兴、甄士隐、门子、周瑞家的、王善保家的、柳家的、秦显家的、紫鹃、金钏、麝月、秋纹、夏金桂、宝蟾、茗烟、兴儿、莲花儿、彩云、芳官、龄官、王一贴、张道士、马道婆、秋桐、倪二等二十余人。总之，在前八十回中给读者留下较深印象的不下七十人之多，这是小说创作中的一个奇

迹。曹雪芹在塑造了一大批卓越的艺术典型和众多栩栩如生的人物的同时，创造了极为丰富的人物塑造经验。这是一笔极可宝贵的艺术财富，还有待于我们从创作论的角度去认真地研究和开发。从本章起，笔者将用三章的篇幅来专门探讨这个中心问题。

《红楼梦》的人物之所以有这么多说头，能令人二百年来不厌其烦地去欣赏它、研究它，甚至有常说犹新之感，这个现象本身就很值得研究。它除了表明某些形象内涵极为丰富，一时不容易甚至不可能被完全认识外，还显示出形象内涵可能具有一些超时空审美因子。这些因子具有审美价值重组能力，在时空条件变化了的情形下，会使形象呈现出新的审美价值重点，释放出新的审美能量。

一、双重人格、矛盾性格、各种隐喻使人物形象具有多面性与多层内涵

《红楼梦》中的许多人物，甚至一些四五等小脚色，都相当复杂。不要说三言五语，就是一两篇文章也未必就能分析透。这首先是因为，这些人物“和从前的小说叙好人完全是好，坏人完全是坏的，大不相同”。[①] 在不少人物身上，或多或少地具有双重人格，矛盾性格，带着各种隐喻，从而使人物形象无论是外观还是内涵都变得丰富多彩起来。艺术典型自身的这种多元性，是曹雪芹在创作上的一大贡献，也是《红楼梦》具有高浓度的主要原因之一。

有几个主要人物之所以近几十年来不断有人著文专论，一个

---

① 鲁迅：《中国小说的历史变迁》，《鲁迅全集》第9卷338页。

重要原因是，某些论者未能从文本提供的全部材料出发，对人物的全部活动以及叙述人给他的所有文字，进行梳理分析，而是先验地按既定理论、观点、框架，搜寻符合这一需要的材料加以证实和发挥，对于其他材料则或舍弃或降低其应有的作用。而当时代条件发生变化后，在框架确立、材料选择上重点又有所转移，但仍不能全面地面对人物。这种现象固然表明一些学者在特殊政治环境下思想方法的偏颇，甚至是学术个性的被扭曲。但也同时表明《红楼梦》人物内涵的极其丰富，它能提供多样的释读可能性。每个时代都有自己的《红楼梦》，每个人都有自己的贾宝玉、林黛玉、薛宝钗和王熙凤。这种现象永远不会改变。但是如果我们把握住《红楼梦》众多艺术典型自身多元性这一基本特点，那么我们对人物、对小说的认识，也许就会比较容易接近曹雪芹。

中国传统哲学与艺术思维方式讲究相反相成，民间也有"若要甜，加点盐"的说法。鸟鸣本来会打破山林的寂静，至少表示山林并不安静。但"鸟鸣山更幽"却令人感到山林万籁无声，仿佛世界并不存在似的。声、寂与动、静结合，创造出优美深邃的意境。"僧敲月下门"之所以好于"僧推月下门"，原因之一也在于其以动作以声音突出了夜之深和周围环境之静寂，非敲不足以惊醒熟睡的僧人来开门。"野渡无人舟自横"，画面上却有人。原来野渡并非真的无人而是无客，舟子闲得无聊，只好横卧船上吹笛自娱。这就画出了野渡的冷清，比只画一条船泊于岸边，连船夫都不在要不知高明多少。这种以反扰正，从而引起人们对正的深入探寻的方法，可以强化对正的认识。曹雪芹继承了中国传统艺术的这一带有朴素辩证法色彩的表现方法，在人物个性的主色中掺入一点反色调，从而使主色得以在反衬和干扰中更加清晰起来。这种反色调的干扰，为审美过程提供了新的方向，开拓了新的路线。

对少女的关怀备至甚至到了女儿崇拜的地步，这也许是贾宝玉个性的最核心部分，是这个形象最难以复制的基因。但是贾宝玉却因为早起沏的一碗枫露茶被乳母李嬷嬷吃了，迁怒茜雪，不仅摔杯子，“泼了茜雪一裙子的茶”，而且还真的将她撵走了。（八回）宝玉虽是无心踢伤了袭人，但他确实是“满心里要把开门的踢几脚，及开了门，并不看真是谁，还只当是那些小丫头子们，便抬腿踢在肋上”。（三十回）显然两种截然相反的性格甚至是人格基因同时并存于贾宝玉身上，尽管其分量并不相等。而这恰恰十分真实地反映了生活中许多人的本来面貌。人们的人格、性格不仅由许多不同成分构成，而且其中一些成分在某种条件下还会异化成相反成分，或者干脆本来就同时存在着一对相反基因。仔细分析一下宝玉的行为，也不难找到这种貌似人格分裂的原因。撵茜雪发生在小说开头。贾宝玉的人格、性格包括其“情不情”，都有一个发展过程。踢袭人或踢小丫头，是由于当时宝玉因种种事情不顺，“一肚子没好气”，也是事出有因。正因为有这样一些杂色的存在，贾宝玉这个荣国公后代，这个公子哥儿才是一个活生生的人，而不是神，不是神瑛侍者换一个名字。他的高尚人性中带有神性的成分——“情不情”，也还残留着一些兽性的痕迹。这样，他的“情不情”就更显得真实，而且更加难能可贵了。当然，从审美方向与路线上，从形象的价值评判与性格心理分析上，便打破了单一格局，提供了更加广泛的审美可能性。

这种相反基因一开始就被曹雪芹设计在人物的性格谱系上，甚至安排在同一形象代码之中，因而更增添了扑朔迷离之感。“石”是贾宝玉形象的主要代码，补天之石直接幻化为他胸前的那块晶莹美玉。神瑛之“瑛”乃似玉之美石，贾宝玉乃神瑛转世之俗身。换言之，贾宝玉似玉而非真玉，实际上只是似玉之美石而已。他胸前那玉才是真宝玉。这样，我们就不难解开贾宝玉故事

中的一些双重人格、矛盾性格之谜。中国古代有灵石崇拜，源头之一便是女娲炼五色石补天，故今人仍不乏以"天石"、"石灵"、"石麟"取名者。古代文人每以诗咏石或画石自况清高傲世，不随流俗，不屈服于权贵。贾宝玉身上确有许多顽石般坚硬的品格。他对仕途经济的深恶痛绝，对浊臭男子的厌弃和对女儿的崇拜，正如他胸前那块美玉一样，屡摔不坏。但他身上同时存在着并不硬的一面：金钏被打时他悄悄溜走，被逐后他未置一喙，自杀后也未见他有何动作，只在王夫人旁垂泪而已。晴雯被逐他未立即解救，否则她也许可免一死。司棋当面哀求他，他却只是含泪说道："……都要去了，这却怎么的好。"虽然"恨的只瞪着他们"，但在王夫人"盛怒之际，自不敢多言一句，多动一步"。其表现确实不如那块补天之石幻化的美玉，而是似玉的美石而已，即假宝玉。贾宝玉来历不凡，生活中有时还受到神魔干预，但作者并不将他神化，没有让他头顶圣洁的光环；他身上有许多新观念、新品德，但作者并没有将其个性蒸馏成纯而又纯，没有将他变或纯理想或集理想之大成式的人物，而是"如实描写，并无讳饰"，[①] 使他成为一个血肉丰满真实可信的人物。因为作者写他本来就是"假"宝玉。这种真真假假、正反共生、相反相成的形象塑造法，大大拓展了形象内涵的界限，使构成内涵的众因子的排列组合复杂化，具有多得多的新内涵生成能力，从而使人物与作品都更加浓郁有味。

前已述及，《红楼梦》全书中充满隐喻。有的置于表层，较易注意与识别，有的埋藏较深，喻法曲折，含义深邃，非反复研读不能得其壶奥。由于隐喻的作用，使人物双重人格、矛盾性格的问题变得更加复杂起来，而且往往超越了人物自身，具有更广泛的时

① 鲁迅：《中国小说的历史变迁》。

代、社会意义。凤在中国传统文化中被认为是鸟中之王，以凤喻女，象征女中之最。所以诰命夫人要凤冠霞帔，那拉氏成为慈禧太后权倾天下时要在皇宫丹墀雕凤于龙之上。"熙"乃兴起兴盛之意。《书·尧典》："庶绩咸熙。"《诗·周颂·酌》："时纯熙矣。"王家将女儿取名熙凤，原是为了希望她能兴旺王家。王熙凤也确实才干过人，其聪明、机智、口齿、魄力、精细，均为众男子所不敌。但她贪婪、厉害、酸辣俱全。其要强与能干明显地同时向两个方向发展着：一方面在协理宁国府等事件中表现出她的补天之才，人们不能不为这样一位脂粉队里的英雄叹服，为她没有更广阔的天地施展抱负而惋惜其命运之不济。另一方面她在弄权铁槛寺、害死尤二姐等事上，又足见其毁天之才，其毒辣阴险明火暗刀伤天害理，全书男女无一人出其右。曹雪芹的高明并不仅仅在于写出同一性格的反向之间作用及其结果，而是通过其他人物的劝谏和人物本身的自省，将两者又拧成一股，引发读者进行深入的思考。平儿曾不止一次劝凤姐："何苦来操这心？'得放手时须放手'……没的结些小人仇恨，使人含怨。"（六十一回）凤姐自己也感到平日积怨甚众，树敌过多。五十五回她对平儿也说了心里话："若按私心藏奸上论，我也太行毒了，也该抽头退步。回头看了一看，再要穷追苦克，人恨极了，暗地里笑里藏刀……一时不防，倒弄坏了。"但她禀性难移，终于在尤二姐的问题上变本加厉，连丈夫都对她恨之入骨。且又继续放债获利，为日后查抄又种下一条祸根。曹雪芹通过平儿规劝和凤姐自省，将其能干与厉害在"抽身退步"上相交，从而使凤姐的人格、个性和人生体验具有更广泛的典型意义和更深刻的思考价值。它还促使读者联系贾雨村罢官授馆之余信步走到智通寺门旁看到的那副对联："身后有余忘缩手，眼前无路想回头。"还有红楼梦曲中关于元春那首所警告的："须要退步抽身早！"这样看来，凤姐人格、性格某些基因的相反

表现还与作者的人生态度及试图表现的深层主题有重要联系。能干之凤本来应当熙（兴）王（代表贾府），但凤不仅未能兴“王”，反而促使“王”更快地走向衰败。设若凤姐平庸无能，她与贾琏或可自保，贾府的败亡也许可以稍缓，至少可以减少一点下滑的推力。联系凤姐判词“凡鸟偏从末世来”一句，“王”是否还含有君王之意？若有，则“王”还可暗示时代、社会。从判词看，王熙凤此人天赋很高，本来确实是“凤”（凡鸟），只不过因为“生于末世”，时代社会家庭环境使其人格、性格基因产生裂变与异化，犹如正常细胞在某种条件下恶变为癌细胞，因此，是时代社会扼杀了这只凤，而此凤也以自己的一系列恶行加速了这个时代与社会的灭亡。七十二回写王熙凤巧妙应付夏太监的敲诈，颇能体现作者的这种融双重人格、矛盾性格及相反作用为一体的写法。凤姐的机敏、魄力（她让贾琏躲开，自己来对付）、口才、应变能力，以及从她手下的平儿与旺儿媳妇的恰当配合反射出她平日的调教，都表明她确实是人中之凤。后来贾琏道：“昨儿周太监来，张口一千两。我略应慢了些，他就不自在。将来得罪人之处不少。这会子再发个三二百万的财就好了。”作者似乎在暗示凤姐的贪婪苦克，除了有个人品质因素，也有环境即社会时代因素。所以关于她的《聪明累》曲最后道：“叹人世，终难定！”表现了作者深深的哀叹：无论多么出色多么要强的个体，在那样一个社会中终归摆脱不了不幸的命运。在人的品格进化阶梯上，是呈兽性逐渐消失，人性不断增加，趋向完善并向神性的高峰靠拢的趋势。如果说在《红楼梦》宝玉、凤姐这第一、第二主角中，宝玉着重表现的是美好人性及某些神性的品格，只有极少一点兽性残余痕迹，那么在凤姐身上则毫无神性，只有人性和比较明显的兽性。

二、以超时空的多样审美价值
提供多向审美的可能性

《红楼梦》有许多成功的艺术形象多年来颇有争议，这是一个很值得从创作论角度去研究的现象。对于逻辑思维产品而言，“说不清”乃大忌；而对形象思维作品，“说不清”恰恰是一种很高的通常难以达到的美妙境界。它意味着艺术形象提供的信息不仅具有多面、多层性，而且还会随着时、空、对象条件的更换产生多变性。这里最有代表性的便是对林黛玉和薛宝钗的评价之争。早在清代，读者中便形成了尊林抑薛和尊薛抑林两种意见。嘉庆初年人仲振奎有“伤黛玉、晴雯之薄命，恶宝钗、袭人之阴险”的看法。（《红楼梦卷·红楼梦传奇自序》）光绪初邹弢《三借庐笔谈》记载：其友许伯谦“尊薛而抑林，谓黛玉尖酸，宝钗端重，直被作者瞒过”。邹弢意见相反：“夫黛玉尖酸固也，而天真烂漫，相见以天，宝玉岂有第二人知己哉！况黛玉以宝钗之奸，郁未得志，口头吐露，事或有之……宝钗以争一宝玉，致矫揉其性，林以刚，我以柔；林以显，我以暗，所谓大奸不奸，大盗不盗也。书中讥宝钗处，如丸曰冷香，言非热心人也；水亭扑蝶，欲下之结怨于林也。借衣金钏，欲上之疑忌于林也；此皆其大作用处，况杨国忠三字明明从自己口中说出，此皆作者弄狡猾处，不可为其所欺。况宝钗在人前必故意装乔，若幽寂无人，如观金锁一段，则真情毕露矣。”由于二人意见如此不同，结果几乎断送了浓厚的友谊：“己卯春，余与伯谦论此书，一言不合，遂相龃龉，几挥老拳，而毓仙排解之，于是两人誓不共谈《红楼》。秋试同舟，伯谦谓余曰：‘君何为泥而不化耶？’余曰：‘子何为窒而不通耶？’一笑而罢。嗣后放谈，终不

及此。”① 看来二人友情依旧，观点上却都绝不让步，毫无共同语言。近几十年来在对二人评价上的一个重大进展，是对薛宝钗封建正统观念深重而林黛玉正统观念较为淡薄并带有某些叛逆性格的认识。在对林薛两位少女的态度上出现了三种情况：

1.从艺术形象的塑造观照，二者都是十分成功的具有高度审美价值的艺术典型，其成功的程度难分高下。

2.从艺术形象的人格高度考察，即谁身上更多地反映着作者的理想人格，寄托着作者的颂红、悼红情绪，则显然是林黛玉，而非薛宝钗。二人皆有明显的不足，但黛玉的缺点主要在健康与性格方面，宝钗的缺点却有品质性之嫌。因此，就艺术形象的总体评价而言，由于对宝钗的道德评估颇有微辞，自然就低于黛玉了。

3.当艺术形象作为生活的接受对象而非艺术的接受对象时，人们却普遍选择薛宝钗而非林黛玉。耐人寻味的是不仅男性读者如此，女性也不例外。显然，两类选择（评价）标准大不相同。生活重在实际，是自身的一部分，而艺术重在精神，可以保持相当的距离。

于是就出现这样一个有趣的现象：在艺术上人们更多地肯定林黛玉，但在择妻择媳上却几乎都倾向于薛宝钗。这里原因很多，最基本之点在于，作者在塑造形象时注入了具有多向审美价值的多种成分，而且多数是超时空的基本成分，因而在审美上使人物形象具有极为广泛的可接受性。而时空限制性强，即只能为某个时代、某些人欣赏的成分，比重不大。换言之，少数人能欣赏形象审美价值的全部，多数人虽然欣赏的是局部，但那是形象整体价值中最有生命力比重最大的部分。就薛宝钗而言，作家努力写出她确实有许多使几乎所有——各个时代、各个层次的人都喜欢的品格：

---

① 《红楼梦卷》390页。

论美貌，她生得“肌骨莹润”、“鲜艳妩媚”、“容貌丰美”；论待人接物，她“举止娴雅”、“品格端方……行为豁达、随分从时”。和黛玉的“孤高自许，目下无尘”（四回、五回）相比，更显得她随和宽容，易于相处。因此不仅贾母等长辈“喜她稳重和平”，（二十二回）年轻的如湘云等特别喜欢她，就是小丫头们“亦多喜与宝钗去顽”。群体生活中最重要的品格是随和，曹雪芹正是突出了宝钗的这一点，从而使她成为众少女中人缘最好的人物。宝钗好人缘的另一个重要因素是关心人、体贴人。袭人因近日身上不爽，想求湘云帮忙为宝玉做双鞋。宝钗知道湘云的难处，就主动将活揽了过来。她过生日那天，贾母问她爱听何戏，爱吃何物，“宝钗深知贾母年老人，喜热闹戏文，爱吃甜烂之食，便总依贾母往日素喜者说了出来。贾母更加欢悦。”（二十一回）黛玉谈起自己的病情相当悲观，宝钗不仅要她换个高明医生，而且有板有眼地指出她药方的问题，提出改进意见：“昨儿我看你那药方上，人参、肉桂觉得太多了。虽说益气补神，也不宜太热。依我说，先以平肝健胃为要，肝火一平，不能克土，胃气无病，饮食就可以养人了。每日早起拿上等燕窝一两，冰糖五钱，用银铫子熬出粥来，若吃惯了，比药还强，最是滋阴补气的。”她还真诚地说：“你放心，我在这里一日，我与你消遣一日。你有什么委屈烦难，只管告诉我，我能解的，自然替你解一日。”（四十五回）而且她十分体谅黛玉的难处，干脆让仆妇从家里拿了一大包上等燕窝与洋糖来给她，所以黛玉非常感动。希望得到别人的理解和关心，乃人之常情，善解人意乐于助人者总是受到一切人的欢迎。曹雪芹正是从这个基点出发刻划薛宝钗形象，使她符合不同时代、不同社会地位几乎所有人的愿望，从而获得最大的接受率。

相比而言，薛宝钗形象缺点的不可接受面则比较小。其公认的缺点主要是两个方面：一是封建正统观念，二是“无情”。前者主

要表现在她劝宝玉要注重仕途经济，多与为官作宦者交往，别总在女儿队里搅；以及她认为"'女子无才便是德'，总以贞静为主"。（六十四回）"女孩儿家不认得字的倒好……只该做些针黹纺绩的事才是"。（四十二回）后者则首先表现为她努力抑制自己的情感，自觉地扑灭心中人欲的火花；在金钏之死等问题上也表现出惊人的冷漠无情。但是宝钗的封建正统观念，在封建时代恰恰是正常观念和正确观念。大多数读者不以为非，甚至颇为欣赏。虽然在本世纪五十至七十年代曾大受口诛笔伐，但八十年代以后，除了少数学者依然严厉谴责外，绝大多数读者并不认为这个问题多么严重。因此这个缺点带有比较明显的限时空性质。当它越来越远离读者现处的时代，在已经没有任何现实意义的情况下，读者就只会将它作为人物的艺术品格，而不会看成现实品格。读者关心、喜爱、企盼的是诸如随和、体贴、宽容等那些依然在现实中存在和现实生活中特别需要的性格。而曹雪芹恰恰是着力写出了这些。如果我们以一个同心圆表示，那么正统观念就属于限时空价值，而在金钏之死等问题上表现出来的无情则在任何时代都是不足取的，因而属于超时空价值中的不良部分。但曹雪芹赋予薛宝钗美好的成分太多了，"任是无情也动人"，（六十三回）恰好证明作者重点还是写其"动人"——不仅是容貌秀美，性格中有许多十分可爱之处，而且她学识渊博，见解过人。尤其是五十六回探、纨、钗、平四人商议大观园兴利除弊，更显出宝钗的杰出补天之才。曹雪芹在这一回着重写了探春和宝钗。"承包制"虽为探春提出，但如何处理好承包人与上下左右各色人等的复杂利益冲突，却由宝钗巧妙地解决了。宝钗的一席话，显示出她的远见卓识与宽容大度，识大体，顾全局，以利益均沾、减少矛盾、保持安定为目标，安排得十分妥帖。她处处为仆妇们着想，难怪"家人都欢声鼎沸"，深感宝钗等确实"疼顾我们"。有正本回末总评脂批道："探

春看得透，拿得定，说得出，办得来，是有才干者，故赠以'敏'字。宝钗认的真，用的当，责的专，待的厚，是善知人者，故赠以'贤'字。'敏'与'贤'合，何事不济！"如果说曹雪芹让探春表现出一个卓越经济学家的才能，那么他让宝钗显示出的则是一个大政治家的风度。在整个前八十回中，这是曹雪芹对薛宝钗倾注爱心最多的两三处之一。王熙凤说她"拿定了主意，'不干己事不开口，一问摇头三不知'"。此话一向被不少人引作定论以证宝钗之"奸"。其实小说中的话真真假假，应具体分析，有时不可全信。人物的评论不等于作者的结论。宝钗客居姨家，不介入贾府的事，情有可原。由于凤姐有病，王夫人亲口嘱她三五次，让她相帮照看园子，于是她不但开了口，且此口一开，众人敬服，而这也是黛玉所不及的。曹雪芹就这样写出了宝钗难得的"动人"之处。

但宝钗有几件事一向为人所病，如"滴翠亭杨妃戏彩蝶"一节，有些人认为她有意陷害黛玉。这就涉及到创作上的一个重要美学问题，即：

三、以模糊描写造成释读的多种可能和形象的不确定性

水至清则无鱼，人至清则无徒，艺术至清则无味。鲜明突出通常被认为是成功的艺术典型的主要标准，其实它着重指受体的直感，而非更为重要的内涵丰富。内涵并不以鲜明为上，模糊一些，反而会拓宽艺术空间，为读者（观众、听众）提供更多的审美方向和进行"欣赏——再创作"的可能性。曹雪芹就是这样一位精于运用模糊艺术创作方法的大师。脂批的作者在第一回（甲戌本）早就指出："作者之笔，狡猾之甚。后文如此处者不少。这正是作者用画家烟云模糊处，观者万不可被作者瞒蔽了去，方是巨眼。"

以后又多次提醒读者："作书人又弄狡猾。"（靖藏本四十一回）创作态度应诚实，否则便为欺世；创作方法应"狡猾"，否则便成平庸，至多只能写出一些白开水式的作品。

薛宝钗多年来蒙冤最甚的便是说她"奸"，前引清人邹弢之言是个典型。直到二十世纪八十年代还有人以此相责，说宝钗"孜孜以求的是'甜如蜜'的小人之交。她常给人送东西……有的是有一定同情心的善行。但我们也应看到，她的动机是复杂的。首先是有求德美名……目的也在邀时誉……笼络人心。"① 其实宝钗非但不奸，而且以诚待人，其悲剧性也恰恰在这真诚上。

说她破坏宝黛爱情，觊觎宝二奶奶的位置，甚至还为此耍了阴谋——移祸黛玉，是宝钗长期受贬的主要原因。但读者如果不存先人之见，实事求是地分析前因后果，则不难发现，此说并无根据。那日正值芒种节，宝钗与凤、纨、迎、探、惜等在园中玩耍，因独不见黛玉，故去潇湘馆找她。由于忽见宝玉进去怕自己也去"一则宝玉不便，二则黛玉嫌疑"，便抽身回来。这恰好证明她心地纯正，不存忌妒之念。接着见一玉色蝴蝶，十分有趣，遂追扑起来，又证明她并无醋意不快。这时听见亭内红玉与坠儿说话，宝钗认为"奸淫狗盗"固然反映了她的封建正统观念，实不足取，但她装着追寻黛玉，却是此时此境合乎实情之言。人们情急之下作出的反应往往与正在进行的事有关，她此行就是为找黛玉而来，因此，说寻黛玉实在是最正常不过的。在金钏自杀的问题上宝钗说她"纵然有这样大气，也不过是个糊涂人，也不为可惜"，确实是无情到了冷酷的程度，但说她将自己两套新衣拿出来给金钏装裹，是为了对照贬损黛玉，实在有失偏颇。因为黛玉"素日是个有心的"之类的

---

① 徐子余：《美的毁灭和封建文明的衰落》，《红楼梦学刊》1986年第2辑88—89页。

话是王夫人所说，且宝钗历来心胸宽大，从不计较琐事，连庭院花木、房间布置、衣服首饰等都不大讲究，所以在姨妈精神上遭受巨大压力时，她主动提出此议是十分自然的。她在宽慰王夫人时说的一席话，除了表现其惊人的无情外，确实有讨好巴结之嫌，但也仅仅是嫌疑而已，并不能完全肯定。因为人们有时为了安慰亲人、朋友，会说一些减轻受话人责任的话，这并不能完全代表其心中真实的判断。但嫌疑是起码有的。曹雪芹正是这样以严重缺点、微妙处境和几处嫌疑的模糊手法使宝钗形象复杂化，从而增加了释读与评价的多种可能性，拓宽了审美的艺术空间。

以模糊描写造成了形象的不确定性最突出的例子莫过于袭人。早在清道光年间就有一位涂瀛对她全盘否定："嗟乎！奸而不近人情，此不难辨也，所难辨者近人情耳。袭人者奸之近人情者也。以近人情者制人，人忘其制；以近人情者谗人，人忘其谗。约其平生，死黛玉，死晴雯，逐芳官、蕙香，间秋纹、麝月，其虐肆矣，而王夫人且视之为顾命，宝钗倚之为元臣。"（《红楼梦卷·红楼梦论赞》）五十年代和七十年代评红运动时曾有人冠以"密探"、"特务"的恶谥，后来虽然摘了帽子，但仍有人认为袭人是出卖晴雯的祸首。乍一看此说似乎颇有道理。因为一，袭人在宝玉被贾政毒打之后，曾向王夫人表示："论理，我们二爷也须得老爷教训两顿。若老爷再不管，将来不知做出什么事来呢。"并主动进言，建议让宝玉迁出大观园，因而受到王夫人的衷心感激与高度信任，而且月银提高，又受赏赐，似有主动卖身投靠之嫌。二是抄检大观园后王夫人在怡红院曾说："打谅我隔的远，都不知道呢。可知道我身子虽不大来，我的心耳神意时时都在这里。"似乎是公开声明在这里有坐探，若有则袭人可能性最大。三是宝玉对袭人也有怀疑。因为王夫人"所责之事皆系平日之言，一字不爽"。他奇怪"谁这样犯舌？"怎么连"私自顽话"王夫人也知道，而且单

挑不出袭人以及她调教出来的麝月、秋纹的毛病来。四是抄检之前王夫人突然命人将晴雯叫去责骂一顿，晴雯“便知有人暗算了他”。

但仔细审察一番，这些理由似乎又都难以成立。晴雯性格率直，言辞锋利，若系袭人告密，则各种“材料”、“罪状”已不知积累几何。王夫人必定早就采取断然措施，一如当初偶然发现金钏略有“越轨”便立即逐出，而不会迟至今日才下令抄检，连晴雯是谁都还弄不清楚。实际上暗算晴雯的是邢夫人的心腹王善保家的。“因素日进园去那些丫环不大趋奉他，他心里大不自在，要寻他们的故事又寻不着，恰好生出事来，以为得了把柄。又听王夫人委托，正撞在心坎上”。因此便向还不知究竟哪个丫环叫晴雯的王夫人告了黑状：“太太不知道，一个宝玉屋里的晴雯，那丫头仗着他生的模样儿比别人标致些，又生了一张巧嘴，天天打扮的象个西施的样子，在人跟前能说惯道，掐尖要强。一句话不投机，他就立起两个骚眼睛来骂人，妖妖趫趫，大不成个体统。”王夫人最怕故也最恨“妖趫”之女来“调唆”、“勾引”和“教坏”自己的心肝儿子，今受如此恶毒的挑拨，晴雯的命运便可想而知了，何用袭人再去告密。七十七回还有一处更值得注意：王夫人亲临怡红院，命人将又气又病得奄奄一息的晴雯逐出园子，“又命把这里所有的丫头们都叫来一一过目。原来王夫人自那日着恼之后，王善保家的去趁趋势告倒了晴雯，本处有人和园中不睦的，也就随机趁便下了些话，王夫人皆记在心中……竟有人指宝玉为由，说他大了，已解人事，都由屋里的丫头们不长进教习坏了。因这事更比晴雯一人较甚，乃从袭人起以至于极小作粗活的小丫头们，个个亲自看了一遍。”而“周瑞家的等人……深恨他们素日大样”，自然也在下话、告舌者之列。

更重要的是，怡红院内有些玩笑话，本来就是不避众人随便逗

乐的。六十三回平儿还席，"在榆荫堂摆了几席新酒佳肴"，可见来人之多。尤氏与贾珍之妾佩凤、偕鸳，以及湘云、香菱等均参加。宝玉叫芳官"耶律雄奴"，大家觉得有趣，"也学着叫这名字，又叫错了音韵，或忘了字眼，甚至于叫出'野驴子'来，引的合园中人凡听见无不笑倒。"因此王夫人追问"谁是耶律雄奴"，不是怡红院中人指认，亦非芳官自己站出，而是"老嬷嬷们便将芳官指出"。再如柳五儿想入怡红院当丫头之事，托的是芳官。厨房里人多口杂，矛盾重重，不必说林之孝家的、秦显家的等人与柳家的有利害冲突，便是小蝉儿这样地位最低的丫头，受了芳官的气，当时"不敢十分说他"，（六十回）背后也未必不议论。这些话题在时机成熟时都有可能直接间接地成为"告舌"的材料。况且，正如袭人批评宝玉的："你有甚忌讳的，一时高兴了，你就不管有人无人了。我也曾使过眼色，也曾递过暗号，倒被那别人已知道了，你反不觉。"至于说同日生日就是夫妻之类，也是玩笑而已，此时保不住都成为婆子们攻击这些平日不把他们放在眼里的丫头们的子弹。六十一回开头有个小厮对柳嫂说的话颇耐人寻味："单是你们有内牵，难道我们就没有内牵不成？我虽在这里听哈，里头却也有两个姐妹成个体统的，什么事瞒了我们！"一个根本无法入园只在角门外听哈的小幺儿尚且所知甚多，何况经常出入园子的婆子媳妇们呢。平时她们不敢得罪这些有头脸的姑娘，现在墙倒众人推，岂不落井下石，以泄素日之怨。正如周瑞家的对司棋所言："你如今不是副小姐了，若不听话，我就打得你。"再从袭人自己的表现来看，她也不是"告密者"。如是，则众人被逐她不会"在那里垂泪"。而且当宝玉说为什么王夫人单不挑她们几个的毛病时，"袭人听了这话，心内一动，低头半日，无可回答"。后来又听宝玉说了一番，"袭人细揣此话，好似宝玉有疑他之意，竟不好再劝。因叹道：'天知道罢了。'"心中似有许多委屈，却并

不赌气，依然是劝宝玉“养着精神，等老太太喜欢时”借助老祖宗贾母的力量将晴雯要回来。这些心理活动恰好表明袭人心中无鬼，所以才想不到宝玉竟会怀疑起她来。而且曹雪芹显然不想栽赃于她，所以才用了“细揣”、“好似”、“竟”等语。还特别写出袭人不等宝玉吩咐，冒着违抗王夫人命令的风险，早就将晴雯“素日所有的衣裳以至各什各物总打点下了”，准备晚上让人悄悄送出去。如若袭人果真扮演了一个告密者的角色，曹雪芹恐怕也不会给她安排一个相对较好的结局。

但长期以来竟然有这么多人怀疑袭人，虽说——在我看来——查无实据，毕竟是事出有因。而这恰恰是曹雪芹的高明之处。因为他不仅为袭人这个形象设计了多种审美价值，能形成不同的审美判断与道德判断，而且某些地方似乎故意制造了一些疑点，从而构成某些情节细节释读的多向可能性和形象的不确定性。诸如前已述及的她观念上的十分正统；主动向王夫人进言，王夫人感激莫名，声称把宝玉交给她且决不辜负她；有些私下玩话王夫人竟然知道；众人受罚受责而她无事等等。若不从全书着眼进行全面分析，而是断章取义；或者不顾事实，单凭主观好恶判断；或从政治偏见出发，先定性再找材料印证，都能说得似乎颇有道理。曹雪芹匠心独运之处在于给读者这样一个印象：自袭人那次主动进言后，她肯定又去汇报过或被召见过，却不写她究竟说了些什么。而袭人那次所言分量很重，因而令人容易认为她在日后的汇报或被询问中可能也会说一些王夫人所关注的话。而实际上这仅仅是一种可能而已，却非事实。但是作为艺术，这种写法为读者——从普通读者到红学家——提供了释读、猜测、补充的大得多的空间，使人物与整个作品变得更加有味。

用模糊手法塑造人物的另一个杰出艺术典型当推秦可卿。这个人物历来口碑欠佳，虽然最近十几年来出现了一些重新评价的

比较公允的文字，但仍然有人将她和贾珍、贾琏并列，认为“比西门庆好不了多少”。[①]在金陵诸钗中秦可卿是最早逝世者，笼罩着许多烟雾与层层纱幕。她在为数不多的戏中，两次与梦境有关。因此有的学者认为她“是个梦幻般的人物”。[②]笔者在此不打算全面分析这个形象，只想从模糊创作论的角度探讨一下构成其烟雾弥漫、纱幕重重、似幻似梦这些特殊审美意象的两个问题。

一是作者对秦可卿的态度究竟如何。这个艺术形象之所以经得起咀嚼回味，首先就在于作者故意模糊了其对人物的态度，而让读者自己去作道德评判，并猜测作者的真实态度。历来的论著几乎都认为曹雪芹对她持批判的否定的态度，根据是，判词和红楼梦曲及脂批所言。且据脂批，十三回回目原为“秦可卿淫丧天香楼”。但我认为，从关于秦可卿的全部文字来看，这样的认识似乎简单化了一些。无可讳言，判词“情天情海幻情身，情既相逢必主淫”；红楼梦曲“擅风情，秉月貌，便是败家的根本”，对可卿确有相当明显而严重的贬意。但贬可卿的落脚点是在批判贾府特别是宁府男性主子：“漫言不肖皆荣出，造衅开端实在宁。”“箕裘颓堕皆从敬，家事消亡首罪宁。”而从情节的具体描写来看，作者却从多方面肯定与同情可卿。尤氏曾对贾蓉道：“倘或他有个好和歹，你再要娶这么一个媳妇，这么个模样儿，这么个性情的人儿，打着灯笼也没地方找去。”“他这为人行事，那个亲戚，那个一家的长辈不喜欢他？”（十回）所以贾珍说：“合家大小，远近亲友，谁不知我这媳妇比儿子还强十倍。”除开他乱伦的因素，所说当系实情。她去世后，“那长一辈的想他素日孝顺，平一辈的想他素日和睦亲密，下一辈的想他素日慈爱，以及家中仆从老小想他素日

① 马建华：《贾宝玉情感论》，《红楼梦学刊》1991年第2辑112页。

② 杨树彬：《梦与秦可卿》，《红楼梦学刊》1988年第2辑115页。

怜贫惜贱、慈老爱幼之恩，莫不悲嚎痛哭者。”可见秦可卿除“淫”外，为人很好，极孚人望。可卿自云有“要强的心”，（十一回）从她托梦嘱告凤姐来看，见识过人。作者也是将她作为一个有才却无命的补天者来写的。而从宝玉梦游太虚幻境分析，作者也不想从根本上否定她。与宝玉梦交的那个“鲜艳妩媚，有似乎宝钗，风流袅娜，则又如黛玉”的乳名兼美字可卿的少女，当然不是现实中的秦可卿。但作者这样设计，是试图以梦境表现刚步人青春期的宝玉平时对宝钗、黛玉、可卿三个少女少妇接触、观察过程中，产生的一种“兼美”愿望。少年男女往往会在已婚年轻异性中寻觅自己未来配偶的偶像，并希望自己的心爱者能像这个异性一样接近完美。宝玉梦交者之所以是这样一个少女，正曲折地反映了他平日已有的某种理想异性的愿望，同时也表明作者对人物的基本态度是肯定而不是否定，主要是同情而非批判。大致说来，作者在叙述人评价时多取否定，而在人物的间接评价与可卿本人活动中则高度肯定，形成了两类评价。但是，将她而未将夏金桂置于金陵十二钗中，正说明她也属于作者颂红、悼红者之列。

二是作者故意模糊了秦可卿的故事情节，有意制造了情节断裂，形象缺损，为读者提供了许多再创造的艺术空间。这一点首先应当感谢畸笏叟。是他“因（可卿）有魂托凤姐贾家后事二件，岂是安富尊荣坐享人能想到者，其言其意，令人悲切感服，姑赦之，因命芹溪删去‘遗簪’、‘更衣’诸文。”（十三回靖藏本回前总批）这才有后来关于秦可卿形象及相关故事的残缺美与朦胧美。但畸笏叟是从道德评判角度提出这一建议的，曹雪芹却从创作角度作了具有高度美学水平的巧妙处理。曹雪芹本来完全可以删得不留痕迹，但他采取的却是神龙于云雾中藏其身而露首尾半爪的办法，点染了大量不正常现象——可卿死得蹊跷，贾珍悲得出格，贾蓉淡得不近情理，尤氏病得不合时宜，瑞珠死得令人生疑。“彼时合家

皆知，无不纳罕，都有些疑心”。可见可卿之死沸沸扬扬，但“知”的什么，为何“纳罕”，“疑心”有无根据，是否证实，作者不涉一字。丫环瑞珠“触柱而亡。此事可罕”，究竟为的是什么，作者也避而不谈。但作者在抛出一大堆疑问的同时，还有意识地留下一些蛛丝马迹，为读者寻踪觅旧，指点迷津。主要是突出了作为公公的贾珍的极不寻常的表现，他不仅“哭的泪人一般”，表示要“尽我所有”，而且真的“恣意奢华”。自己因“过于悲痛”，“也有些疾病在身”。由于判词和红楼梦曲已两次设置路标，焦大骂人中“爬灰”当也有所指，而且“焦大越发连贾珍都说出来”。这样，读者的注意力自然就被引导到可卿与贾珍的关系上来，会以二人之“淫”将各种“可罕”现象连接、拼合。当然，在读到脂批后，这个事件的轮廓就变得更加清晰了一些。不过也只是轮廓而已，缺乏完整的情节和大量的细节。这样，读者的参与作用得以发挥，在阅读理解中会因发现而得到更多的满足。曹雪芹现在这样处理，不仅尊重了畸笏叟的意见，而且保留了情节、细节和人物形象中最核心的成分，使故事与人物以朦胧美的形式出现，其效果也许会比原稿更好，更耐咀嚼。

秦可卿形象的朦胧还在于其由于情节断裂、细节缺损造成的审美判断与道德判断的不确定性。这就又回到作者对她的基本态度上来了。作者对她是全盘否定，还是基本肯定、有所批评，两种态度会产生两种性质的“遗簪”和“更衣”。其核心问题是：可卿是在某种极为不得已的情况下被迫委身于贾珍，还是心甘情愿地与贾珍乱伦通奸。由于作者故意模糊了自己的态度，非通观全书，前后比较，反复琢磨，不能明其真意。因此对被删内容的猜测，对蛛丝马迹的拼接，对人物的评价，就可能被导向不同的方向，阅读欣赏的趣味也因此而更浓。

第十章

出色解决了篇幅有限、人物众多、典型生动的矛盾

一、着力刻划人物最富个性的细节

世界上没有两片相同的树叶，也没有两个相貌习性脾气完全一样的人。但是生活中同一群体内往往却有许多人年龄、出身、所受教育、从事工作都相近，如果不着力发现其相异之处，则形象必定雷同而缺乏艺术生命力。曹雪芹的成功不仅在于他注意到人物之间的相异，而且精心刻划其同中之异，从而使人物具有自己独特的个性标记。

为了使活动于贾府和大观园这一方并不大的天地中的众多少女少男都具有鲜明个性，曹雪芹首先从基调上对她们加以区分，让他们在某一情节环、情节点上展示自己性格的一个突出部分。"贤"袭人、"俏"平儿、"烈"金钏、"勇"晴雯、"呆"香菱、"慧"紫鹃、"痴"宝玉、"痴"黛玉、"憨"湘云、"敏"探春、"时"宝钗、"酸"凤姐、"懦"迎春等。此外还有"呆"薛蟠、"冷"湘莲、"慈"姨妈等。但回目中用一字概括的并非人物基调的全部，甚至不是其主要成分，而只是这一局部的主色调。如王熙凤的辣、狠乃至毒，恐怕都不在酸以下。有些其他人物也有类似情形。但曹雪芹在创作中显然是牢牢把握住了人物独具特色的基调，从而将群体中相近人物在同一场合中的不同细微个性差异表现了出来。或将同一个个性在不同场合以不同负载内容与方式加

以凸现。“敏”字虽仅加于探春名下，但宝、黛、钗、凤、湘、鸳、平、袭、晴等人，无不机敏过人，作者却将他们各人之“敏”分置于各个重点场次来表现。相对而言，这还比较容易。难能可贵的是，作者让具有同类品格者在同一环境中表现出鲜明的个性差异。三十七回咏白海棠诗，发起成立诗社的探春果然是敏，不但“先有了”，而且格外认真，“又改抹了一回”。宝钗之敏表现出她一贯的谨慎与严格，虽然也腹稿早成，却还在继续推敲，暂不誊出。宝玉在集体活动中素来不敌黛钗，他背着手踱来踱去也还只成了四句，却对黛玉两次关心，怕她未写出，又怕她蹲在潮地上得病。他的敏中带痴。而黛玉却被作者赋与最多的爱心与笔墨。当各人苦苦思索时，她“或抚梧桐，或看秋色，或又和丫环们嘲笑”。宝玉两次催她，她“也不理”。当别人都有之后，“提笔一挥而就，掷与众人”。博得众人喝彩，“都道是这首为上”。作者不仅写出黛玉之敏乃诸敏之冠，而且敏中带着“孤高自许，目下无尘”的色彩。而同是咏白海棠诗才敏捷，才气过人，作者写史湘云则突出其性急和活泼，“等不得推敲删改，一面只管和人说着话，心内早已和成，即用随便的纸笔录出”，一下子竟成了两首。

《红楼梦》有好人而无完人，有抗争而无英雄。虽然秦可卿说王熙凤“是个脂粉队里的英雄”，那是指其能干、魄力而言，与今人所说英雄迥然不同。曹雪芹正是从丰富多彩、毫不重复的生活实际出发，而非从某种理念与模式入手，按人在生活中的本来面目加以提炼成艺术形象。晴雯是塑造得最成功也是作者与读者最喜爱的少女之一，但其嘴不饶人，特别是二十七回对红玉的挖苦，显得厉害了一些。她反应机敏，言辞锋利，有时“夹枪带棒”。（三十一回）同样是结局悲惨的大丫环，都有禀性高洁、敢于抗争的个性，一样的厉害，司棋的却又和晴雯的表现大不一样。六十一回大闹小厨房时，主角之一的司棋的厉害更多地表现为行动，而且是

指挥。当她手下的小丫头莲花儿赌气从厨房回来添了一篇话后，“司棋听了，不免心头起火。此刻伺候迎春饭罢，带了小丫头们走来。”厨房里正在吃饭的以柳嫂为首的仆妇丫头们一见来势不好，都忙起身赔笑让坐。“司棋便喝命小丫头子动手，‘凡箱柜所有的菜蔬，只管丢出来喂狗，大家赚不成。’小丫头子们巴不得一声，七手八脚抢上去，一顿乱翻乱掷的。”经众人一再劝说，司棋气才渐平，犹“连说带骂，闹了一回，方被众人劝去。”适逢茉莉玫茯事件，连带触发了厨房的宫廷政变，司棋的婶娘秦显家的被林之孝家的擅自任命为厨头，但只执政了半天便又下台。司棋也和别人一样“空兴头了一阵”，“气了个倒仰，无计挽回，只得罢了。”（六十二回）晴雯、司棋等被逐时众婆子媳妇称快，不肯帮忙，皆因“深恨他们素日大样”。（七十七回）而她俩在大祸临头时表现得十分镇静无畏，一个是掀箱让抄，一个是查出信件表记“并无畏惧惭愧之意”。这样晴雯与司棋的厉害性格不仅作为一种动态行为被表现得栩栩如生，而且与人物命运或明或暗地紧紧相连，从而使某些脾性超越了一般个性的范畴，成为推动命运的某种契机或原因之一，具有更为深层的内涵，也使读者留下更为深刻的印象。人的性格往往具有两重性，很难简单化地予以褒贬，应视其在一定场合与一定对象作用产生某种结果时方能判别。曹雪芹正是准确地把握住这一特点，将某个人物的同一性格特征在各种情况下产生的不同后果与道德评判表现出来。从而使这一性格特征在人物命运演变过程中不断释放出能量，并带有复杂的价值色彩。因而特别经得起琢磨，而不是只成为艺术批评的某一种符号和人物个性的简单标签。这样，作品中虽然人物众多，绝大多数人物所占的篇幅不长，但由于人物性格既有鲜明的基调与底色，又配以适当的杂色，使其变得绚烂多彩，决不会如脂批者所指出的“最恨近之野史中，恶则无往不恶，美则无一不美……不近情理”，

（庚辰本四十三回）而是使读者感到“都是真的人物”。①

围绕事件写几个人物，让一群人物在矛盾冲突中表现自己的价值观、道德观，展示自己的才干、个性与灵魂，这是古今中外许多作家都使用的方法，也不乏成功的先例。《三国演义》的“温酒斩华雄”、“三顾茅庐”等都是。但是像《红楼梦》这样，经常在同一事件中出现一大批人物，少则七八人，多则二三十，而且多数都能个性分明，却是其他小说所未见的。这里最突出的例子便是触发贾府下层社会大震荡的那场茉莉玫茯事件。此事从六十回到六十二回开头，共两回挂零，约一万二三千字，大体上相当于当今的一个短篇小说的容量。先后出场的人物有名字的有蕊官、春燕、宝玉、贾环、芳官、麝月、彩云、赵姨娘、夏婆子、袭人、晴雯、藕官、葵官、豆官、尤氏、李纨、探春、艾官、小蝉、翠墨、柳嫂、五儿、钱槐、小么儿、莲花儿、司棋、小燕、林之孝家的、侍书、平儿、金钏、秦显家的、凤姐等三十余人，其中写得相当生动的约占一半。除宝玉、凤姐、袭人、晴雯、平儿、探春等几个外，几乎都是小说中的三四等脚色。这是《红楼梦》小人物的一次漂亮的大亮相。《红楼梦》成功地塑造了七八十个艺术形象，其中有不少人得益于这个事件，甚至其生命就只存在于这两回的几行十几行之中。

在这样一个不太长的篇幅中能成功地为数以十计的人物增色，从而深刻地反映贾府这个社会小舞台复杂的人际关系，关键在于曹雪芹总是用很少的笔墨通过个性化的语言或绘声绘色的细节，将人物性格的某一点或某一个而不是所有方面，凸现出来。由于只写一点一面，所以节省笔墨，有可能在一定篇幅中同时写许多人物。每人虽仅一点一面，但众人集合起来则充分地生动地表现了这个事件的方方面面。小人物因这一点闪光而获得了艺术生

---

① 鲁迅：《中国小说的历史变迁》，《鲁迅全集》第9卷338页。

命，在全书的人物画廊中获得了一席之地。重要角色则因此又为形象增添了一个可资品味的侧面，或者丰富了已有的某一侧面而使它更显光彩。宝玉形象的内涵非常丰富，但在此事中主要突出他宁可自己挨说，也不愿带累了别人，尤其是少女们受责罚，因而主动为人顶缸。这个细节竟深入地下直通宝玉形象的核心成分之一“情不情”。凤姐所占笔墨更少，仅几行：“将他娘打四十板子，撵出去，永不许进二门。把五儿打四十板子，立刻交给庄子上，或卖或配人。”“……只叫他们垫着磁瓦子跪在太阳地下，茶饭也别给吃，一日不说跪一日，便是铁打的一日也管招了。”句子短促，言辞威厉，又一次将她权重心辣的特点勾勒了出来。这一节是平儿的重场戏之一。曹雪芹塑造比较重要的艺术典型，常常将他们分置于小说前、中、后部若干个章节中，分别有重点地表现人物才干、个性、心理的某一个方面，从而使这一人物在这部长篇小说中不断出现，始终处于一个比较重要的位置，人物形象在历次塑造中逐渐丰满起来。这样的好处是，在一个事件或一个场合中可以同时写好几个人物，每个所占篇幅都不多，却都富有光彩。曹雪芹在这一场中着重表现平儿的心地善良，有权而不弄权（和凤姐对照）；明察秋毫，判决公正（和贾雨村对比）；极富远见和同情心，也是一个有材却无命补天的薄命少女。彩云在前面已出场过，但这个形象的完成并闪出异彩，却是在这次。曹雪芹虽然连别人转述的在内总共只给了她三百字左右，却将原来推卸责任的彩云听说由于自己之过，“冤屈了好人”，“一时羞恶之心感发”，主动承认错误，勇敢地承担一切责任。而这样有可能遭受责打，逐出贾府，被卖被配，断送一生。但她表示“死活我该去受”，无所畏惧。因此赢得了众人的敬佩，“一个个都诧异，他竟这样有肝胆”。曹雪芹就通过这样一个细节，使彩云成为金钏式的性格刚烈充满自我人格尊严意识的少女。

曹雪芹写人物之所以能既鲜明生动又节省笔墨，重要的一点是充分利用事件本身的前因后果，利害冲突，人际关系，将相关人物顺便写上几句，这就比单写这个人物省力讨好得多。茉蔷玫茯事件虽系彩云偷拿而起，却是赵姨娘为给贾环而央告再三的结果，所以她们母子才是真正的祸首。但贾环得知宝玉将事情的责任承担了下来，竟然醋意大发，将彩云私赠之物照她的脸摔了过去，说："你不和宝玉好，他如何肯替你应。"而且威胁她道："不看你素日之情，去告诉二嫂子，就说你偷来给我，我不敢要。你细想去。"只这几句话，曹雪芹便让他自我勾勒出一副没良心的无赖嘴脸，为贾环形象添上了重要的一笔。这种捎带式写法无论是对主角、配角补写几笔或新写一个不起眼的小角色，都很有用。关键在于，巧妙安排，精心落墨，说一句有一个个性，写一笔添一分异彩，不贪多求全，而以丰富情节、深化主题、写活人物为旨归。这样虽未必能写一个活一个，但多数人物都会给读者留下较深印象。

二、采取星系运行与局部主角制扩大典型塑造面

如果缺乏相当的艺术功力，人物占有的篇幅再多，也不会成为典型的艺术形象，而仅仅是故事中的一个角色而已。但任何人物要能在读者心中留下较深的印象，就必定要占用一定的笔墨。人物越多，笔墨总量自然越大。在篇幅总长一定的情况下，任何人物所占笔墨的多寡，必然会影响对其他人物的描写。《红楼梦》出场人物数以百计，除了一大批只能起符号、点缀或烘托作用者外，曹雪芹着意刻划了大约七八十人，和相同篇幅的古今长篇小说相比，多出两至五倍。于是他必须解决一个难题：既要保证一批重要人物有足够的篇幅，又要尽可能给如此众多的次要人物以一定的笔

墨，使他们获得艺术生命，由艺术符号进化为艺术形象。这样他就面临一种危险：由于次要人物太多，其活动有可能喧宾夺主，阻挡重要人物形象的展开，从而削弱其塑造。而这正是不少作品失败的教训和许多作家不敢仿效的原因。

从人物在小说中出场的情况来看，曹雪芹似乎将他们分为四类：一是宝、黛、钗、凤四位主要人物，他们的活动构成了全书情节主体。二是贾母、王夫人、平、袭、晴、鸳、尤氏、李纨、湘、探、政、赦、珍、琏、蟠，以及刘姥姥、赵姨娘等二十多个重要人物。他们虽然只是断断续续多寡不等地出场，却贯穿全书，在体现题旨、完整结构、充实情节、衬托主要人物上具有重要作用。三是有些人物在某一阶段有戏，以后就在读者视野中消失。在这个阶段中那些一、二类人物除个别人外往往退出舞台或退守一旁，让出大量的活动空间，使他们占据舞台前部，甚至成为中心人物。如秦可卿、尤二姐、尤三姐、柳湘莲、贾瑞等。四是元春、门子、焦大、金钏儿、莲花儿、兴儿、王善保家的等人。他们虽然只在某个局部有戏，却在这短暂的瞬间闪烁出夺目的光彩，给人留下难忘的印象。这颇有点如当代某些电影和电视剧那样，有"领衔主演"，有"主演"，有"演出"，有"友情演出"，还有上不了"演员表"的演员。其实，在长篇甚至一些中篇小说中，除少数主角外，许多人物断续登场或短暂露面，是一种普遍现象。《三国演义》就成功地运用了这一方法。因此阶段与局部主角制并非曹雪芹的首创与独有。问题是多数作家都未能较好地解决上述难题，因此未能在一部作品中为读者提供大量的成功艺术形象。

由于《红楼梦》的多重题旨与多线结构，因而曹雪芹面临的困难要比其他作家多得多。他采取不断变换主次位置，用多主同台、一主众陪、主次交替、以次为主、以次带主等方法，保持主要和多数重要人物的经常与连贯出场，尽可能使出场活动者都有戏，都

为他们创造一些个性化的细节，很好地解决了这个大难题。这里最关键的是首先安排好了王熙凤的位置。在《红楼梦》中，以宝玉为首的宝、黛、钗三人的故事虽然也涉及主题的各个方面与层次，但集中在爱情纠葛上，其他方面也多与此牵连。他们活动的范围则主要在大观园。而王熙凤则经常来往于大观园与荣宁二府之间，是个联结理想世界与现实世界的关键人物，她的活动更多地体现了贾府由盛而衰、封建家族与末世社会走向没落的内容。在前八十回中，王熙凤有名字出现在回目中就多达11次，超过宝玉（9次）、黛玉（9次）和宝钗(5次)。当然不能完全就回目是否有名字便断定以某人活动为主。如三十一回“撕扇子作千金一笑 因麒麟伏白首双星”，虽无宝玉的名字，却是表现以宝玉为主带动了黛、钗、湘、晴袭等众少女的故事。大体上说，回目中有“宝、黛、钗”的故事多相连属，回目中有“凤、琏、平”的故事也常处于同一情节环。这样，贾宝玉的故事和王熙凤的故事便带动了整个情节主体。第一主角贾宝玉和第二主角王熙凤，有时处于同一场合，成为舞台上的主要角色。但更多的情形是，正像回目显示的那样，有时是叙述贾宝玉的故事，王熙凤以及她的行星式、卫星式人物进入；有时是叙述王熙凤的故事，宝、黛、钗及其行星、卫星们进人其间。例如十三回“秦可卿死封龙禁尉　王熙凤协理宁国府”，是典型的王熙凤的故事。但王熙凤出山却是宝玉向贾珍推荐的。其实王熙凤的能干尽人皆知，冷子兴向贾雨村和周瑞家的对刘姥姥都曾谈及。作者突出这点，一方面固然要表观宝玉对异样女子的尊重，更主要的恐怕是为了使结构紧凑，不使第一主角过于被冷落。又如二十九回后半回“痴情女情重愈斟情”和三十回前半回“宝钗借扇机带双敲”，是典型的贾宝玉的故事。宝、黛、钗三人的微妙感情与心理变化，以及袭、鹃、贾母等的焦急、劝说、责备，都写得十分细腻动人。而最精彩的场面之一便是王熙凤奉贾母之命来看宝、黛。她未进先

“喊”，“跳了进来，笑道”，“说着拉了黛玉就走”，“一面说，一面拉了就走。”而且一通话说得合情合理，俏皮生动，竟一下子占据了舞台中心，成了这一刻最引人注目的人物。从全书来看，十一至十五回，六十四至六十九回两大块，主要以王熙凤为中心，前后与中间也还有一些回、节以她为主，其余则以宝玉（及黛、钗）为主。这样，不仅始终突出了几个主要人物，使其故事不脱节，形象不断裂，而且带起了与他们的故事有关的，特别是其身边的一大批人物。有人曾以葡萄串比喻这种写法，我以为不妥。因为葡萄大小基本相同，如前所述，这是一种人物星系运行创作法。宝、黛、钗、凤等几大恒星围绕着星系中心（小说总体构思）运行，每颗恒星又有一些行星绕行，行星又有卫星相随，不时还有彗星、流星划破夜空，它们互相吸引，交相辉映，组成了灿烂迷人的令人难以穷尽其奥秘的星空。

要将几十个三、四等乃至等外人物写活，显然不可能靠他们多出场来解决。曹雪芹安排重点场次，使其在一两个场合中爆发出夺目光华，不仅使人物自身获得艺术生命，而且强烈地映衬了主要或重要人物的形象，甚至给予情节主体以有力的推动。紫鹃是黛玉的首席丫头，地位与平、袭、鸳相当，而戏大大少于她们和晴雯，但这个形象给读者的美感与好感却相当强烈。二十九回后半回“痴情女情重愈斟情”中，宝、黛两个痴情种子又因试探对方真情口角起来，被贾母说了句“不是冤家不聚头”忽地有点悟了，均颇后悔。三十回开头，紫鹃见黛玉虽后悔，却又不想去就宝玉，“度其意，乃劝道”。曹雪芹给紫鹃定的基调与底色是“慧”。其实小说中那些少女几乎个个聪慧过人。但作者笔下的紫鹃之慧不只是聪明，也不只是如袭人那样的贤慧，而是她善解人意，最理解、支持与爱护宝、黛之间的爱情，而且想尽办法来玉成其事。曹雪芹为紫鹃安排了五十七回的前半回，着力让她在度意、劝人中表现

其善良、聪明、周到、耐心和富有远见的品格与个性。在这个三等人物上升为主要人物之一的半回中，不仅紫鹃的形象完全站立起来，而且使宝、黛两个主角又添了许多光彩，对其爱情悲剧作了有力的暗示。曹雪芹就是这样巧妙地调度人物，精细地安排篇幅，主次互带，在主要艺术典型不断丰富与深化的过程中，塑造好一个个次要人物。

像紫鹃、司棋那样，几回中都有一些笔墨，甚至以半回使其成为主角，许多人物还没有这份福气，只能在舞台上走一个来回或亮一下相。但这样的小人物，曹雪芹既然让其出场，即非可有可无。因而也决不马虎，而是为其精心勾脸，着意装扮，使其一举手一投足，一笑一言，都带有黑格尔所说的“这一个”的特点。即便是千把字，也能将人物写得呼之欲出。门子、焦大、兴儿、莲花儿、张道士、王一贴等都似流星一闪，昙花一现，但那划破夜空的光亮和沁人心脾的美色奇香，却令人难以忘怀。门子的机敏与世故，焦大的经历与愤怒，兴儿对主子们鲜明生动的评点，莲花儿的稚气与厉害，张道士的细心与重礼，王一贴的诙谐与爽直，都使他们在众多人物中脱颖而出，决不会与其他人物相混淆。因为他们每个人都有其他任何人都没有的特点。曹雪芹特别注意刻划同类或相近人物的细微区别，使他们言行的内容与方式都有明显的差异。同是老道，张道士已八十多岁高龄，曾是当日荣国公替身，曾被先皇与当今皇上封过，身份高贵。但他谦恭异常，礼数周到，言语间透出忠厚长者之气。而王一贴虽然也是齐天庙当家的，却“专意在江湖上卖药，弄些海上方治人射利”，连庙外都挂着丸散膏丹的招牌，已经是亦道亦医亦商式人，说起话来确实像“油嘴的牛头”，（八十回）已经没有一点方外之人的超脱空灵之气了。曹雪芹的这种无所不求其极的创作态度，正是《红楼梦》人物塑造和全书取得极大成功的根本原因。

三、不仅有质量，而且赋予能量和动量

《红楼梦》人物塑造的成功固然是在于曹雪芹对人物性格的准确把握，在人物活动中写其独具个性的行事方式和与众不同的言语表现。但并不仅仅如此。因为这样通常只能写活至多是十个八个人物，而不能在相当于《红楼梦》前八十回这样的篇幅中写活一大批人物，塑造出不下二十个堪称艺术典型的人物来。这些方法都是前人早已多次用过的，尽管曹雪芹用得更好，更自觉，而且有所发展。曹雪芹的创造在于，他寻找到了一些能在有限篇幅中最大限度地赋予人物生命力的方法。因此他笔下的人物，往往所占字数不多，却不仅自己活了，还带动了别人，使其他人物变得更为丰满起来。这就是场效应。

场，“物质存在的一种基本形式，具有能量、动量和质量，能传递物质相互间的作用。”（《现代汉语词典》）我曾在《论〈红楼梦〉的浓度》一文中提出，《红楼梦》数以百计的人物犹如一座巨大的星系。宝、黛、钗、凤等几个主要人物宛若光彩夺目的恒星，他们周围各有数目不等的一些行星（如贾琏之于凤姐），一些行星旁又旋转着一些大小不一的卫星（如鲍二家的之于贾琏）。每颗星都有各自的质量和位置，按一定的轨道运行，闪烁着独特的光彩。它们互相吸引，交相辉映，自转着同时又公转着，从而使整个星系发出璀灿耀眼的光辉。在这个庞大星系中，任何一颗星的运动都必将影响它周围另外一些星星的轨迹变化，而所有星星的运动又都受到整个星系引力（即小说主题与总体构思）的摆布。卫星虽小，作用并不小。它虽然围绕行星旋转，但行星若失去它就不能保持原来的轨道。月亮虽然总是绕着地球转，但它却反射着太阳的光亮，给夜晚的地球带来光明，月蚀时人们还能看到地球的影子。这种将人物置于人物关系引力场中的写法，使人物不仅

具有了质量，而且具有比通常写法大得多的能量和动量。人物活动乃至其某一细节，不仅表现着自身而且还反映和影响着别人。这种写法显然节省了许多笔墨，能收一石三鸟之效。因此，分析《红楼梦》中的人物，必须将他置于整个星系运行图中，从其自身质量，在事件中表现出的能量以及他对事件、对其他人物的动量等几个方面，才能正确评估出其价值与特色来。

就拿司棋这个三等人物来说，她的戏不多，却由于作家多渠道的信息传递，使她身上凝聚了丰富的社会、文学、个性和人际关系信息，为读者提供了大量的解码（明码、暗码）与发现余地。她是二小姐迎春的大丫头，故而主子按琴棋书画之序给她取名司棋。这就在取名规律、雅与俗上反射出贾府这个大贵族家庭很高的文化层次。《红楼梦》在地位相当或关系相近的比较重要的人物间常取对比式，以增强性格反差。司棋是以其刚烈仗义来反衬迎春的懦弱无情。不仅如此，她的个性还映照着小丫头莲花儿（这是司棋的一颗小卫星）。莲花儿总共就出场了这么一次，直接写她的仅四五百字，她那说话尖刻、行事泼辣的个性分明反射着司棋不怕压的性格。但莲花儿又有"添了一篇话"给人上眼药的独特色彩，这样她就不是司棋的翻版。当然，司棋的形象价值主要还在于她在小说情节体系、形象体系、结构体系中不可替代的位置。从情节体系来看，抄检大观园是《红楼梦》前八十回五六处高潮中的最后一个高潮，是贾府衰败、大观园这个理想王国被摧残的转折点。而司棋被逐与晴雯掀箱、探春飞掌共同构成了三个华彩乐段。如果抽去这个局却，整个高潮将大为减色。从形象体系看，司棋不仅在十分有限的篇幅中通过偷情、抄检、殉情[1]完成了自己的形象生命历程，而且还有力地衬托了鸳鸯的善良宽厚和反衬了迎春的

---

[1] 司棋殉情见高鹗续书，这是高的一个贡献。

自私、无情与懦弱。而且更妙的是，曹雪芹将亲见偷情的鸳鸯与司棋侍候多年的迎春作了令人心酸的对比，从而使这个软弱卑下的灵魂得以更充分地表现出来。而鸳鸯、迎春的形象塑造在这里只占用了或曰“借用”了很少的篇幅。再从结构体系来看，司棋实际上是荣府两大权力中心长期争斗中的一个牺牲品。邢夫人对于贾琏凤姐“两口子遮天盖日”早就不满，借绣春囊事件发难，她的得力心腹人王善保家的本想趁机进园去整治那些丫头一番，“因司棋是王善保的外孙女儿，凤姐倒要看看王家的可藏私不藏私，遂留神看他搜检。”王夫人的陪房周瑞家的心领神会，故王善保家的才要盖箱时便被她制止，搜出“藏私”来。邢王斗法是事关《红楼梦》多重主期的一条重要副线。因此司棋在结构上具有重要的联结点作用。正是这样的许多联结点，才将《红楼梦》的主线与众多副线紧紧缠绕在一起。这样，司棋这个三等角色所完成的就不仅仅是情节链中两三个情节点的作用，而是以其质量、能量、动量产生了远远超过一般情节内涵的场效应。

这种通过人物引力场来写人物的手法，在写重要角色时相对来说容易做到些。因为他们活动频繁，心理复杂，言谈较多，人际关系错综，故而其质量、能量、动量都大，场效应容易明显。而曹雪芹在这一点上的特别可贵则在于，他十分重视小人物的引力作用，不但着力写好小人物，而且注意发挥其引力作用，即通过写活小人物来凸现大人物。如兴儿在《红楼梦》中也就算个四等角色，只不过是贾琏的几个心腹小厮之一。直到六十五回后才有他的几处戏，却写得极富光彩，而且在全书形象体系中占有十分重要的地位。从结构上看，冷子兴演说荣国府在前，小兴儿评点众人物于后。妙的是二人皆名“兴”。“兴看，起也，取譬引类，起发己心。”① 但二人所发颇有不同。“冷子兴之谈，是事迹之总谓。”（回

① 《诗经》孔颖达疏引郑司农云。

末总评）除宝玉与贾珍外，他重点在介绍贾府历史与几代人的身份与关系。而兴儿则用精彩的语言，几句话便勾勒一个人物。他几乎是一口气讲了一千五百字左右的话，介绍了九个人物。个个被他说得活灵活现，人木三分，成为评价这些人物的结论性语言。尤其是对王熙凤的，至兴儿评点时可说是实际上的形象完成和艺术总结。所以六十五回回前总批道："文有双管齐下法，此文是也。事在宁府，却把凤姐之尖酸刻薄，平儿之任侠直鲠，李纨之号菩萨，探春之号玫瑰，林姑娘之怕倒，薛姑娘之怕化，一时齐现，是何等妙文。"这种通过小说人物之口的介绍与评点，同作者或叙述人直接的全知式评介有很大不同。它具有目击者客观介绍与证明的特点，更富于真实感和亲切感，不会造成与读者的心理距离。而且评点还带有人物自身的认识水平和语言的个性色彩。比如兴儿对宝玉的评介："他长了这么大，独他没有上过正经学堂……成天疯疯颠颠的，说的话人也不懂，干的事人也不知……只爱在丫头群里闹。再者也没有刚柔……因此没人怕他，只管随便，都过的去。"兴儿的介绍带有明显的身份、认识特征。这是一个没有什么文化，充满世俗观念，具有奴才意识的年轻男仆的眼光和体验。这就比"高"于读者的全知式冷静评介，容易使读者感到实在与可信。读者不会由于人物认识的错误而厌烦，反而因为从另一角度认识被评者而感受到新的味。兴儿的评价不仅进一步塑造了被评的九个人物，而且还完成了第十个即他自己的形象塑造。他的是非观念、概括能力、言语技巧都给人留下了深刻的印象。而这一切都是在赋予其他人物以新的生命力的过程中获得的，并没有单独用一笔一墨。《红楼梦》之所以能成为一个群星灿烂的迷人星空，而不是仅仅孤悬着几颗明星的黑色天幕，正是这种将人物置于引力场中写，从而产生了场效应的结果。

四、不仅提纯，而且调整内在素质间的构成关系

当然，任何小说的人物都处于与其他某些人物的一定关系之中，因而必定具有一定的引力。但是曹雪芹的高明在于，他显然是处处都在自觉地用"一击两鸣"、"牵前摇后"、"一支笔作千百支用"等手法，因而能收"省力之甚，醒目之甚"（脂批）之效，场效应十分显著。曹雪芹经过长期多次的披阅增删，不仅删除杂芜，从提纯上大大提高了作品浓度，而且不断调整作品内在素质间的构成关系来加强浓度。使构成作品整体美学价值的各种美学成分在比例、位置、色调、韵味等诸方面，更加符合人们的审美需求和审美心理活动规律，从因有可能达到对内容深层的充分理解及审美的最大发现与认同。人物也因而在最经济的笔墨中表现了丰富的人际关系，并由此获得更大的活力。如刘姥姥一进荣国府，曹雪芹写她见到三个门，写来别具匠心。先是她"来至荣府大门石狮子前，只见簇簇轿马"。这"簇簇轿马"四字以物达人，写客映主，写出了荣府的显赫权势，来往的都是高官贵胄。刘姥姥立即被置于一种一方占压倒优势一方微不足道的人际关系氛围中。所以她就由前面的"来至"变成"蹭到角门前"，精神上已经矮去一大截。这时"只见几个挺胸叠肚指手画脚的人，坐在大板凳上，说东谈西呢"，这是以仆写主。从这几个"侯门三等豪仆"（甲戌本脂批）的举止气焰，足见平日荣府是何等八面威风，不可一世。待等"绕到后门上，只见门前歇着些生意担子，也有卖吃的，也有卖顽耍物件的，闹吵吵三二十个小孩子在那里厮闹"。看似闲笔，其实是以贩写仆，以仆衬主，是通过写众多小贩来后门做仆人与其孩子们的生意来表现荣府的奢华。从门来说，大门——角门——后

门，地位一个比一个低，似乎越来越远离荣府的权力中心。其实从人来说，刘姥姥则是越来越接近荣府的权力中心，她离荣府的实力人物王熙凤已经只隔着一个周瑞家的了。这四百字活灵活现地勾勒出刘姥姥的谨小慎微，众豪仆的势利傲慢与一个老仆的诚厚。曹雪芹在这里运用了多重色调对比（豪仆与刘姥姥，豪仆与老仆），多重陪衬及调式变化（门由大至小，人接近中心）等众多种艺术手段，将作品的各个细部调整得浑然天成，传递了远比情节表层丰富得多的社会、人际、个性和心理信息。而所有这些又都为凤姐出场作了有力的铺垫，映照或衬托出王熙凤平日的威严与厉害。若绘出一幅星系运行图来，则可以看出这些大大小小自转着的行星、卫星又都在围着凤姐等几颗恒星运转。它们自转和公转的轨道都受到了恒星引力的有力摆布。而恒星也由于这些围绕它旋转的大小行星卫星的引力固定着自己的轨道，并因得益于它们的映照、反射而更显出自己夺目瑰丽的光辉。

《红楼梦》之所以历经二百余年的研究，特别是近几十年解剖式研究，依然让人感到还有许多东西没有认识，以致最近还有人感慨，曹雪芹“在这部巨著中写了一些什么故事，至今还没有完全搞清楚”。① 这里原因很多，其中之一就是，曹雪芹在通过某一事件写好某几个人物的同时，“捎带着”写一些相关事件和人物。由于经过情节、细节、叙述语言、人物言语的提纯，以及诸人物和事件在比重、叙述方式等方面的调整，就使这些人物活动形成了一个引力场和信息场，通过其相互作用传递了比通常写法多得多的人物性格、心理、关系信息和时代社会信息。十六回贾琏、凤姐、赵嬷嬷三人议论元妃省亲的事，到贾蓉来回老爷们已议定方案，总共不过一千七百字的样子。就在这么短短的篇幅中，其所包含的表层、

① 徐子余：《〈红楼梦〉主题论议》，《红楼梦学刊》1992年第4辑。

浅层、深层、影射的信息量是惊人的。从人物塑造来说，贾琏的踌躇满志，对皇上的感恩戴德；凤姐一口一个“我们王府”、“我们（王）家”的夸耀口气和“可恨”自己年轻没赶上的遗憾心理；老奴赵嬷嬷作为历史见证者的自豪与赞叹，无不跃然纸上。但这个“引力场”所写的人物却不止是出场的三人，还写了未出场的皇帝和太上皇、皇太后。表面上看来，贾琏口口声声“如今当今贴体万人之心”，而且太上皇、皇太后“深赞当今至孝纯仁，体天格物”，似乎是一片颂圣之辞。似乎这位皇帝真正认识到那些妃嫔才人入宫多年，骨肉分离，“大伤天和”，真有自责之意。其实这里借皇帝之口控诉了罪恶的妃嫔制度对人性的摧残和人伦的扼杀。只要联系元妃所说“那不得见人的去处”，“骨肉各方，然终无意趣”，和她在家总共只呆了六七个小时，从此再没回来过，就不难看出，皇帝所说的“朕躬禁锢”，正是元妃和众多妃嫔才人宫女悲剧的根源。

从社会和时代信息来说，其能量传递也是多方面的。如果仅从情节的曲折性着眼，往往就会忽视这些在地表只露了个头而深人地下的众多须根。如贾琏说：“此旨一下，谁不踊跃感戴？现今周贵人的父亲已在家里动工了，修盖省亲别院呢。又有吴贵妃的父亲吴天佑家，也往城外踏看地方去了。”这几句话貌似平常，却颇可咀嚼。只要联系后面写到的贾府修建大观园耗资之巨、工程之大，便可想见周贵人之父肯定也是贵族显宦，家中定然是广宅深院，有巨大的花园，因此省亲别院盖在了家里。吴贵妃地位在周贵人之上，因此吴天佑不在家中修建而到城外找地方，决非家中不如贾府周府，[13]而是为了建得更加宏阔豪华。这仅仅是皇帝的妃嫔们偶得机缘，回家三四个时辰，那么皇帝多次南巡，其耗费的人力财力就无法计数了。可见赵嬷嬷所说“把银子都花的淌海水似的”，此言不虚。再联系第二回冷子兴所说：“如今……主仆上下，安富

尊荣者尽多，运筹谋画者无一；其日用排场费用，又不能将就省俭，如今外面的架子虽未甚倒，内囊却也尽上来了。”就不难发现，冷子兴表面上演说的是荣国府，实际上概括了这个时代的主要特征和基本走向。“主仆上下”四字的真正内涵，直到十六回才显示清楚。而十六回的那些话，也必须与前前后后的情节、细节、交代等等联系起来，才能将真味咀嚼得比较透。

五、多设信息点，广布信息传递网络

小说创作中除几个主要人物外多数人物都不可能用很多笔墨。如何在十分有限的篇幅中使人物具有尽可能大的艺术魅力；包含尽可能多的人性、人际和社会信息，是许多艺术家都在摸索而未能解决的课题。即使是主要人物，也有一个如何在单位篇幅中提高艺术浓度的问题。曹雪芹的一个重要作法是，在人物身上多设信息点，充分利用某些信息点的能量、动量，使它在不同场合不断传递这一信息点产生的新信息。

曹雪芹将《红楼梦》人物取名作为一个塑造人物的突出手段。这个问题已有许多学者论述过，我只想以鸳鸯为例，说明这个名字的信息点是如何产生场效应的。作为一个妙龄少女，鸳鸯不可能不产生对爱情的渴望，不可能不盼望有朝一日有一个相对较好的男子成为自己的丈夫，能够恩恩爱爱地度过一生。如果不能实现这个理想，那么，她情愿要“干净”，也不愿意作“姨娘”这样的小老婆，更不愿去侍候贾赦这样的老色鬼。这正是她有别于平儿、袭人，性格中最闪光的地方。因此，鸳鸯姑娘追求的是成为一对真鸳鸯，拼死也不愿成为被人玩弄的假鸳鸯。而偏偏又是这鸳鸯姑娘保护了一对野鸳鸯——司棋与潘又安的未成功的野合。动物中的鸳鸯是十分重视爱情的，而且是一夫一妻制。曹雪芹给

了这位善良、美丽、能干的少女一个非常美好的符号“鸳鸯”，而且让她姓金，恐怕也有赞美她金子般的心的意思。但她有鸳鸯之名而无鸳鸯之命。因此，曹雪芹是否还在这个信息点上传达了这样一个悲叹：人虽被誉为万物之灵，其实人有时连动物都不如。而有些人虽然身份高贵，却灵魂卑鄙，行事无耻，充满兽性，如贾赦。近日重翻钱钟书的《围城》，他在序中写道：“在这本书里，我想写现代中国某一部分社会、某一类人物。写这类人，我没有忘记他们是人类，只是人类，具有无毛两足动物的基本根性。”钱钟书之所以突出“这类人……只是人类”，我想，他心目中的人应当是非常完善与完美的，应当是摆脱了兽性具有神性因素的真正的人。这一点和曹雪芹是相通的。曹雪芹显然认为，如果得不到真正的“受享”，主要是真正的情感需求的满足，那就“质本洁来还洁去，强于污淖陷渠沟”。鸳鸯和黛玉等众少女最后都回到了那个虽然没有男性而无法获得爱情的寂寞的太虚幻境，但它毕竟是个“清净女儿之境”。曹雪芹希望鸳鸯姑娘能真正享受到鸳鸯鸟成双成对的幸福，如果得不到就反抗，就等待，而绝不成为别的动物的腹中之物。总之，曹雪芹在鸳鸯这个人物身上设置了许多信息点，有情节的、细节的、言语的、叙述的，名字只不过是其中的一个点。但这个信息点质量却大得惊人，其能量与动量所及，不仅涉及到贾赦、邢夫人、凤姐、平儿、袭人、其嫂等人物的形象塑造，而且从几个不同的方面通向小说的题旨核心。在取名这类信息点的创作运用上，曹雪芹可谓达到了极致，不仅中国至今无人接近，更不用说达到和超过他，就是外国作家的作品，也从没听说过在人物名字上有那么多讲究，经得起这么反复琢磨的。

而类似鸳鸯这样名字上有说头的，《红楼梦》中不下二三十个。还拿司棋来说，就“司棋”二字本身而言，这个动宾结构所体现的人物命运本应当是能够“司”这个“棋”的，即司棋姑娘应当能

主宰自己的命运。即使丫环的身份她也只不过是替小姐“司棋”而已。如果能有神瑛侍者和水溶这样理解关怀女性的天神与国君，或者有以“怡红”为己任的真正有权的主子，那么，司棋姑娘就能司自己命运之棋了。可惜的是，只有鸳鸯暂时保护了这对野鸳鸯，而她侍候多年的主子迎春懦弱卑怯，生怕连累自己，推卸唯恐不及。宝玉路上虽然撞见，司棋发出了最后的求救声，但怡红公子毕竟只是“公子”而非勇士、战将，“又恐他们去告舌”，（七十七回）眼睁睁地看着司棋被拖走。结果，司棋姑娘这枚不幸的棋子生不逢时，命不逢主，终于被那个纵横交错网络森严的封建礼教大棋盘吞噬了。“司棋”这个名字本来是一个符号，对于许多其他作家来说，人物姓名都仅仅是符号而已，没有什么特别的含义。但曹雪芹却不是，他笔下不少人物的名字不仅有意义，而且意义还有层次。比如“琴、棋、书、画”丫头的序列就是表层的；司棋不能与心爱者结合并被逐殉情，即不能司自我之棋，这是浅（或中）层的；而深层的却是上面述及的谁来作少女们的命运之神，少女们在何时才能成为自己命运主宰这个终极命题。“司棋”这个名字的全部含义也直到殉情乃至情榜才真正完成。曹雪芹仅仅在这一个信息点上就赋予它这么多的能量，产生了这么大这么远的辐射作用，实在令人叹服不已。

由此可见，在提高作品艺术浓度上，又多又好地塑造艺术典型上，曹雪芹并不局限于小说情节发展这一主渠道，而且还通过各种信息联通方式，将主渠、干渠、支渠、毛渠构成一个纵横交错的信息传递网络。这样，它所传递的信息就不是各信息点的简单之和，而是相乘之积了。小说主题通常都渗通在情节主干之中，而《红楼梦》则不尽然。从第一回回前总批“作者自云”开始，补天偈、好了歌、护官符、红楼梦曲，直至一些对联、诗曲，都闪烁着主题的光辉。《红楼梦》中写到的工艺品多达四百余种，不仅大大丰富了

作品的生活气息，而且不少器物还传递着重要的人际关系信息和人物性格、命运的信息。许多人物形象的光彩都得益于这些支渠毛渠。小说重要人物几乎都与某些小道具有关。不必说宝玉之玉，宝钗之锁，黛玉之鹦鹉，潇湘馆之细竹，湘云之麒麟，试想，晴雯撕扇，晴雯补裘，贾赦霸占石呆子之古扇，贾府下层社会大动荡的茉、蔷、玫、茯，哪个形象的丰满离得开这些小道具似的东西，更不必说那多次聚会吟咏的诗词谜联对于塑造人物的重要了。人们在初读《红楼梦》时往往会忽略这些高大情节主干上的细枝末叶及攀援藤萝、寄生小草，而深入、反复阅读中便会逐渐发现这些四通八达的小渠道及它们的联结点。当阅读的探针从这些新发现的穴位深入时，不仅会从这一点上获得新的感受，有时还会全身"得气"，加深对全书的理解。这实际上也是一种场效应，因为它"能传递物质相互间的作用"。

这种用很少的文字构成一个或一组信息场来凸现一个或几个人物的最经济、最完美的表现是非散文形式的运用。由于韵文语言的音乐性、凝练性与意象的伸缩性（或曰不确定性），因而它所传递的信息往往比散文语言更宽泛、丰富、隽永和便于记忆。读者可以从这十余类二百余首诗、词、曲、赋、赞、诔、歌谣、酒令、灯谜、偈语等等之中观察人物的个性、心理、修养、追求，通过其表现的内容、预设与提示，推测人物遭际与人际关系，预知人物命运与结局，领略作者在情节安排与巧妙构思中的独具匠心。读者可以由前测后，也可以由后悟前。这些韵文或介于韵散之间的诗赋每一首固然传达了某一些信息，又分别构成若干群。如红楼梦十二支曲，众多判词以及同一时间或场合制作的灯谜、诗词等。从而形成了许多在同一时空条件下勾勒多人层次丰富的信息组合。包括陪衬、对比、递进、因果等各种关系构成的这类信息群，其总信息量远远超过了单个信息点之和，对于表现人物性格命运具有很强的表现

力。二十二回贾府老少制灯谜一节，每人所制之谜几乎都反映了各自的身份性格、修养、文才，又与本人日后命运暗合或暗示着贾府的某种结局与命运。令人叫绝的是，各谜之间还有内在联系，上下各谜常常是寓意的逐步深化，信息在联通中产生了新的效应。如贾母设谜"猴子身轻站树梢"，谜底为荔枝（立枝），暗示"树倒猢狲散"。贾政之谜为"身自端方，体自坚硬，虽不能言，有言必应"。谜底为砚台，寓意为"树倒猢狲散"的预言必定应验。紧接着是元春之谜，谜底为"炮竹"，暗示元春昙花一现，她一死，"一声震得人方恐"，于是贾府才应了上述谶语。这三个谜语蕴含的主题深刻性及其带来的沉重的历史感，预示结局造成的情节生成力，构成了一个内容十分丰富的信息场。

类似这样的谜、联、诗、曲，组成了《红楼梦》华盖高擎的情节树的一条条开满鲜花的枝杈。它生动地表明，小说存在着众多的编码因子，可以采用多种编码方法。曹雪芹在《红楼梦》中采用了许多非直接编码形式，即除了在情节中常用的明码外，还在情节和诗词、建筑、姓名、器物等方面大量使用暗码乃至密码。因此读者在阅读过程中不仅会产生通常的内容认知、形象感奋、情绪染激，而且可以在大量充满余味的细节、暗示、双关和种种蛛丝马迹中，观察、体味、对照、拼接、串联、联想、猜测、发挥乃至考证，对作品内涵、作者匠心就会有新的认知，受到新的感奋与染激。这种由明码、暗码、密码组成的主体的信息场产生的艺术感染力，自然是那些只有少数明码、渠道单一的信息平面所无法比拟的了。

曹雪芹就是这样，一方面调动一切艺术手段，而不仅是使用几件"常规武器"来塑造人物；另一方面又用"场效应"的办法，使每一种艺术手段都既经济（所占篇幅少）又具有尽可能大的艺术表现力和信息生成力。从而出色地解决了篇幅有限、人物众多、典型生动的矛盾，为人们创造了一条长长的艺术典型的瑰丽画廊。

第十一章

三等人物也经得起一等分析

在前面的一些章节中，我们已涉及不少三四等人物，他们所占篇幅不多，有些甚至十分有限，却也栩栩如生。因此这个问题有必要专章分析。如果三等人物都能经得起一等分析，那么一二等人物自然会被精心塑造成不朽的艺术典型了。显然，研究塑造成功的三等人物的经验，其意义与价值决不限于三等。

一、着眼于写"一干人"而非几个人

《红楼梦》与其他著名古代长篇小说的一大不同是，它明确宣告这是为人作传，而不是要宣扬什么观念，达到劝诫教化的目的，也不是要叙述什么稀奇动人的故事。这个着眼于人而非观念、情节的出发点极不寻常。如果说"补天"之石是全部情节与庞大主题群即内容方面的基石，那么"传人"就是这部小说从结构、创作方法到语言运用，即形式方面的原点。特别可贵的是，曹雪芹一开始就将这个原点定在一大群人而不是几个人身上，这就导致了题旨多重、结构宏大、情节复杂等一系列其他小说所没有或处理不好的特点的产生。

第一回回前总批引作者自云："忽念及当日所有之女子，一一细考较去，觉其行止见识，皆出于我之上……然闺阁中本自历历有人。"因此，他要将其人其事"编述一集，以告天下人……万不

可……一并使其泯灭也。”可见他要“使闺阁昭传”者，显然是一大批女子，而不是通常长篇小说中的不多几个主要人物。虽然空空道人和石兄谈话中提到“其中只不过几个异样女子”，“半世亲睹亲闻的这几个女子”，但这是口语中以“几个”代一批、一大批，或指几个女主角。从贾宝玉在太虚幻境见到的册页来看，曹雪芹至少写了金陵十二正钗、副钗、又副钗三十六人。有的学者据十八回庚辰、靖藏本脂批关于“数处引十二钗总未的确，皆系漫拟也。至末回‘警幻情榜’，方知正、副、再副及三四副芳讳”，认为还应加上三副、四副共六十人。还有的学者认为多达一百零八人。①既然这是一部“大旨谈情”之作，作者文以载情，那么自然少不了还要写一大批男性。所以曹雪芹在第一回就反复强调：“如今现有一段风流公案正该了结，这一干风流冤家，尚未投胎人世。”由于绛珠还泪一事，“就勾出多少风流冤家来，陪他们去了结此案。”“这一干人入世……”，“待这一干风流孽鬼下世已完，你我再去。如今虽已有一半落尘，然犹未全集。”曹雪芹的为“一干人”作“奇传”的命意与基本构思，决定了其具体的创作思路走向。

在一般古代小说中，主要人物通常都很快出场，然后以他们的活动来展开情节。《三国演义》第一回便是“宴桃园豪杰三结义 斩黄巾英雄首立功”。《西游记》第一回则是神猴出世，寻仙访道。《金瓶梅》第一回一上来就介绍西门庆及其周围的主要人物。只有《水浒传》例外，它也比较注重写众多人物，主要人物之一鲁智深直到第三回才出场。《红楼梦》在写法上很可能受到《水浒传》的影响，注意主要人物出场前的铺垫，但有了重大发展。《水

① 周汝昌先生1988年6月在北京语言学院语文系的报告。

浒传》第一主角宋江直到十八回才出场，此前都是别人的戏。而宋江出场后，前十八回有些主要人物如鲁智深，就几乎没有戏了。《红楼梦》采取多次铺垫，以主带从、以从托主、多次收拢的办法，巧妙地解决了既让几个主要人物、十几个重要人物贯穿全书，又写活一大批三四等人物的难题。在主要情节连贯充分地展开前的一至五回中，曹雪芹在每一回里都为写"一干人"而从不同角度进行铺垫。第一回已如上所述，是反复地明确地提出为"一干人"作传。第二回则通过冷子兴与贾雨村之口，介绍了贾府的十几人及林黛玉。第三回主要人物林黛玉、王熙凤、贾宝玉及重要人物贾母、王夫人等登场，通过黛玉的观察初步写了一些人物。第四回通过葫芦案提出护官符，将人物关系扩大到贾史王薛四家，并写了宝钗一家及英莲、门子这些三四等人物。第五回通过册页判词与红楼梦曲又介绍了十几个少女。这样，前五回已出场与涉及的人物有约四十人，其中三四等人物不下半数。除第一主角贾宝玉着墨稍多，林黛玉和王熙凤几笔就写活了以外，其余重要角色都还没有展开描写。但三四等人物中贾雨村、冷子兴、甄士隐、门子、警幻等的形象却已站立起来，而且他们在凸现题旨、结构全书的作用上给人留下了深刻的印象。

从第六回起，小说主要情节才全面展开，主要与重要人物才保持其活动的连续性。而这个第六回的引子却是一个三等人物刘姥姥。作者安排她先出场，真是匠心独运："按荣府中一宅人合算起来，人口虽不多，从上至下也有三四百丁；虽事不多，一天也有一二十件，竟如乱麻一般，并无个头绪可作纲领。正寻思从那一件事自那一个人写起方妙，恰好忽从千里之外，芥豆之微，小小一个人家，因与荣府略有些瓜葛，这日正往荣府中来，因此便就此一家说来，倒还是头绪。"三四等人物通常只具有情节意义，对于表现主题和支撑结构一般没有什么显著作用。而《红楼梦》则不然，主

题与结构最主要的成分中有相当部分都靠这些人物的活动来体现，特别是主题中那些深层次的朦胧多义的内涵，离开这几个人物的情节简直是无法想象的。而作为叙述纲领的头绪式人物偏偏又选中了刘姥姥。它表明这些人物从单体上看都是三四等角色，但从总体上作者却把它们置于十分重要的地位，令其承担某些泛角色任务。

着眼于数量较大的"一干人"而不仅仅是几个人，这是长篇小说创作思想上的一个重大突破。因为长篇小说通常都反映比较宽的社会生活面，时间跨度较大，人物众多，如果单纯追求情节复杂，涉及面广，虽然出场人物数以百计，但没有精心刻划各色人等，全书站得起来的形象寥寥无几，那么"史诗"性作品，只能是作者的愿望而已。而如果人物太少，或总数虽不少，由于在创作中一开始就没有尽可能地着力写好每一个出场人物，因此几个主要人物虽然相当成功，大量其他人物却写得十分粗疏、苍白，那么整个作品反映生活的广度、深度、力度和艺术质量便会大受影响。犹如一幅长卷中，主要景物虽然动人，大量局部与细部却不经品味，远观或可，近看则不堪琢磨。因此，是从写好"一干人"出发来进行构思，还是在创作过程中出于情节需要让"一干人"陆续登场，重点与效果皆有不同。曹雪芹正是将为"一干人"作传置于创作基点上，所以才会：

二、用一等力气写好三等人物

作家也是上帝，也创造人。谁也没见过上帝。对于无神论者来说，则是人创造了上帝。即使真如宗教所言，那么上帝创造的是生物人，而作家创造的却是艺术人，即具有艺术生命的人。因此作家应当对他笔下的人物具有责任感，不要轻易制造一个又一个人

物，要尽可能使有名有姓登场活动者一举手一投足带上自己的风采，获得生命力，而不只是某种符号或可有可无之物。

长篇小说由于时间跨度大，不少三四等人物也必须像一二等人物那样反复出现才显得场面热闹、内容充实。为了使这些人物成为丰满鲜活的艺术典型，曹雪芹创造性地解决了一个难题：并未多占篇幅，以免使全书总量增加过多并形成对一二等人物的遮掩，而是尽可能使这些人物每次短暂的露面都成为一个漂亮的毫不重复的亮相，而不仅仅是出现一个名字以示在场。这些长短不一的镜头着重表现人物人格、个性、才干、经历、心理中的某一侧面，从而使其逐渐成为一个内涵相当丰富，甚至足以引起争论的艺术形象。

尤氏在《红楼梦》中的戏不仅少于宝、黛、钗、凤四大主角，也不像贾母、贾政、王夫人、贾珍、贾琏、探春、袭人、晴雯、平儿、鸳鸯等人都曾成为重要事件的中心，恐怕只好算作三等人物。但曹雪芹却从结构意义、情节意义、人际网络、模糊创作等多方面，赋予这个女性以丰富多彩动人耐品的艺术生命力。尤氏身为族长贾珍之妻，宁府女主人，重大活动必有一席之地，故经常往来于宁荣二府之间，和凤姐等年轻人同辈，常在一起。因此她处于连接宁荣的关键接触点上。与两府人士有关的一些事的发生，常因她而起或有密切关系。比如王熙凤协理宁国府，无论就小说整体还是凤姐形象的塑造来说，都是宏大交响乐中的一个华彩乐段。但此事的起因却是由于尤氏因病不能理事，里面无人主管，宝玉这才向贾珍推荐凤姐。而贾琏偷娶尤二姐事发，凤姐大闹宁国府，对尤氏又啐又骂，"把个尤氏揉搓成一个面团，衣服上全是（凤姐的）眼泪鼻涕，并无别语，只骂贾蓉。"（六十八回）是因为尤二姐乃其异母妹妹，而贾珍、贾蓉都参与谋划了偷娶之事。在尤氏受尽侮辱、没了主意，只求息事宁人的心态衬托下，王熙凤的泼辣、无赖、狠毒与工

于心计，显得更加鲜明和令人吃惊。像曹雪芹赋予不少三四等人物的使命一样，尤氏在小说中的一个重要作用便是陪衬或反衬，主要对象便是王熙凤。但曹雪芹并不简单地只让她成为使主要人物发出更绚烂光华的柴禾或镜片，而是以自己独特的色彩之光使另一个人的形象得到映照，从而更加鲜亮多姿。第七回尤氏首次出场便别具风采。在凤姐见不见秦钟的问题上曹雪芹为她设计的一段话，充分表现出她的伶俐口才不下于凤姐："罢，罢！可以不必见他，比不得咱们家的孩子们，胡打海摔的惯了。人家的孩子都是斯斯文文的惯了，乍见了你这破落户，还被人笑话死了呢。"但这和凤姐骂贾蓉（这骂有"打是疼，骂是爱"之嫌）"别放你娘的屁了。再不带我看看，给你一顿好嘴巴"对比一下，便更显出凤姐的厉害与粗俗。

历来评论尤氏，都认为"软弱"是她性格的主要特征，我以为此说颇可商榷。持此说者主要依据有三：一是第七回焦大骂人时凤姐批评她道："我成日家说你太软弱了，纵得家里人这样还了得了。"二是贾珍为可卿大办丧事，她只是称病不出而未与贾珍大闹。三是凤姐为尤二姐事大闹宁国府她在受欺辱时一筹莫展。而且这次王熙凤又当着贾蓉与众姬妾丫环仆妇的面骂她："你又没才干，又没口齿，锯了嘴子的葫芦，就只会一味瞎小心图贤良的名儿。总是他们也不怕你，也不听你。"尤氏也哭道："何曾不是这样。"细加具体分析，尤氏形象并不如此简单。曹雪芹对人的看法，有时是从人物的评论性语言中表示，但也不能认为人物评论就等于作者意见。因为一人物评论其他人物常带有本人立场和当时环境的影响。王熙凤对尤氏的两次评论就都有这种色彩。所谓"太软弱"，是相对于凤姐自己的厉害、狠辣而言。宁国府都总管来升说她"那是个有名的烈货，脸酸心硬，一时恼了，不认人的"。生活中的人不是只分软弱与厉害两类，二者之间应当还有相当广

泛的中间类别。尤氏即属于这其间为人厚道、待人宽容者。焦大乃功勋卓著的先祖旧仆，谁都让他三分，尤氏岂能对他过于严厉？可卿自杀，合宅上下也只是"纳罕"和"疑心"，并无确凿证据传开。尤氏称病不出，愤怒与抗议恰如其分，是尤氏式的，而不是凤姐泼妇式的。至于王熙凤大闹宁国府，由于丈夫贾珍、儿子贾蓉和妹子尤二姐皆卷入，尤氏十分被动。她所说的"何曾不是这样"，是对"他们也不怕你，也不听你"的承认，只好自己忍气受屈。事实上尤氏不仅不是"没口齿"，更不是"没才干"，也不是废物到真的"太软弱"的地步。四十三回尤氏奉贾母之命为凤姐操办过生日之事，敛银时凤姐表示都齐了，尤氏笑道："我有些信不及，倒要当面点一点。"果然发现少了凤姐为了讨好贾母当众主动应承为李纨出的十二两，当即说："昨儿你在人跟前作人，今儿又来和我赖，这个断不依你。我只和老太太要去。"凤姐笑道："我看你利害……"接着尤氏当着凤姐的面硬将平儿的一份退还给她。出来后到了各处，又将鸳鸯的二两以及彩云、周姨娘和赵姨娘的都还给各人。充分显示出她的为人宽厚，处处替人着想，尤其关心下人。而且办事利落，并不软弱。庚辰本在此有一条脂批颇耐咀嚼："尤氏亦可谓有才矣。论有德比阿凤高十倍，惜乎不能谏夫治家，所谓人各有当也。此方是至理至情。最恨近之野史中，恶则无往不恶，美则无一不美，何不近情理之如是耶。"人各有当，可以看作是曹雪芹塑造人物的一个重要美学原则。他不仅生动地写出各人有自己的当与不当，并且其当或不当都有特色有分寸，不绝对化。因此不能以简单化的二元思维作出非此即彼的判断。

人们通常比较容易注意到尤氏对凤姐的反衬，而忽略她对秦可卿的陪衬。由于天香楼等情节的删却，因而秦可卿这个形象的真实本质，很大程度上要靠尤氏的映照方能作出正确判断。在第十、十一回，曹雪芹写出她对儿媳细致周到的关切与见她病情日重

的焦急，特别是借她之口高度评价了秦可卿。她说："他这为人行事，那个亲戚，那个一家的长辈不喜欢他？"转述了许多外人的良好印象。这就证明贾珍所言"合家大小，远近亲友，谁不知我这媳妇比儿子还强十倍"，并不虚妄。抛却贾珍隐情不谈，其"强"应属事实如此。由于尤氏为人忠厚诚恳，她的这一评价就显得公正可信，对于全面认识秦可卿形象格外宝贵。

尤氏形象的另一个重要结构性作用是，作者让她成为作品中少数几个沟通过去、现在和未来的人物之一。如果说她从横向联接着宁荣二府的人与事的话，那么这就是在纵向上补充和强化着整个结构了。其主要表现为：作者借她之口道出贾府先祖以军功立业的九死一生的艰难，具体、形象地介绍宁荣二公当年的艰危，为全书所仅有。这对表现封建大家族败亡及这个时代不可避免的衰落，具有重要意义。在为凤姐筹备过生日时，曹雪芹又让她以玩笑口吻对王熙凤笑道："我劝你收着些儿好。太满了就泼出来了。"此话不仅暗示凤姐未来，而且直接与作者多次表示过的及早退步抽身的主题深层内涵之一相沟通。尤氏还对凤姐说："弄这些钱那里使去！使不了，明儿带了棺材里使去。"此话几乎成了谶语。庚辰本脂批道："此言不假，伏下后文短命。"

甲戌本第一回有一段脂批谈到曹雪芹叙述使用了许多方法："有间架、有曲折、有顺逆、有映带、有隐有现、有正有闰，以至草蛇灰线、空谷传声、一击两鸣、明修暗道、暗渡陈仓、云龙雾雨、两山对峙、烘云托月、背面傅粉、千皴万染"等等。在塑造尤氏这个所用笔墨不多的三等人物上，我们仅就上述粗略分析，已可见到好几种方法。正是对三等人物有一等态度，用一等力气，才使他们具有足以经得起一等分析的丰富内涵和浓郁的味。

和尤氏相比，焦大至多只能算是个四等人物。他在前八十回中只露了一次面，连其他人对他的介绍总共才一千五百字左右。

但这个形象所包含的表、浅、深层信息却十分丰富，而且不同价值观的读者还能对他作出不同评价。有人认为他代表劳动人民，有恩于贾府，不仅未能安享晚年，却受到贾府后人的欺辱。他敢于痛骂主子，甚至表示要“红（白）刀子进去白（红）刀子出来”，表现了劳动人民对统治者的坚决斗争。也有人认为他身上有强烈的奴性，年轻时舍命救主子，到了耄耋之年也无非是“要往祠堂去哭太爷”而已。奴性也罢，“革”性也罢，不妨聊备一格，姑妄存之。重要的是曹雪芹在这个只勾勒了几笔的速写式人物身上为读者提供了多向审美的可能性。焦大身上的许多信息点都具有这种多向性和模糊性。当年焦大为救主子性命，将半碗水留给两日未喝水的主子，而今却因几句话得罪了小主子，被“捆起来”，嘴里填满土和马粪。事隔六七十年，从喝马的小便到被填马的大便，作者意味深长地写出了这个被颠倒了的世界与人际关系。但同时是否也表明了焦大的人生悲剧，而且这类悲剧是否还带有某种普遍性。再往深一层分析，焦大的名字和他出场的时间也许还包含着某种暗示：焦大者，大焦也。他是贾府先祖出生入死建功立业的如今唯一健在的见证人。但是他“那里承望到如今生下这些畜生来”。他对主子一直忠心耿耿，他眼见老主子“九死一生挣下这家业”正在子孙们手中毁掉而痛心疾首。而他的这种极度焦急，直接体现冷子兴所说的“主仆上下，安富尊荣者尽多，运筹谋划者无一……如今的儿孙，竟一代不如一代了”。而作者让焦大在故事全面展开不久的第七回就出场，正是要让他承担起传达这个重要信息的任务，并“伏可卿死”，（靖藏本脂批）而且与后面柳湘莲所说“东府除了那两个石头狮子干净，只怕连猫儿狗儿都不干净”（六十六回）遥相呼应。这样，这个着墨寥寥的四等人物除了情节意义外，还具有重要的结构作用与主题深化作用。人物闪现了一下就消失了，但其潜在影响却长远地存在着。

焦大由于经历显赫，敢骂敢为，一向引人注目。有些小人物则容易为读者所忽略。而要真正深入到《红楼梦》中去，读者就应当以一等态度一等眼光来看待这些三四等人物乃至一些不起眼的小人物。所谓一等态度，简言之就是认真看待，勿以其不起眼而不入眼，误以为只是点缀而已。所谓一等眼光是指，应当从情节、结构、隐喻、象征等方面去审视人物的一切信息，而不要以为这些小人物只有情节意义。六十回和六十一回闪现了一下的那个小蝉便属于这种类型。小蝉又作蝉姐儿、蝉儿，是挑唆赵姨娘大闹怡红院的夏婆子的外孙女，在探春处当役。艾官悄悄向探春揭发夏婆子"每每的造言生事"，这次又调唆赵姨娘取闹。此话翠墨告诉了小蝉，她便来至厨房"一行骂，一行说"地告诉了夏婆子。正值为宝玉要一个素菜的芳官走来，见一婆子手中托一碟糕，便戏说要先尝一块。因这是小蝉奉翠墨之命让婆子去买的，所以小蝉不让。厨头柳嫂连忙赔笑拿出一碟递与芳官，并"现通开火"为芳官炖茶。下面几行十分精彩："芳官便拿着热糕，问到蝉儿脸上说：'稀罕吃你那糕，这个不是糕不成？我不过说着顽罢了，你给我磕个头，我也不吃。'说着，便将手内的糕一块一块的掰了，掷着打雀儿顽，口内笑说：'柳嫂子，你别心疼，我回来买二斤给你。'小蝉儿气的怔怔的，瞅着冷笑道：'雷公老爷也有眼睛，怎不打这作孽的！他还气我呢。我可拿什么比你们，溜你们好上好，帮衬着说句话儿。'众媳妇都说：'姑娘们，罢呀，天天见了就咕唧。'有几个伶透的，见了他们对了口，怕又生事，都拿起脚来各自走开了。当下蝉儿也不敢十分说，一面咕嘟着去了。"接下来林之孝家的查问柳五儿时，小蝉与莲花儿挑唆"林奶奶倒要审审他"。小蝉还提到少了玫瑰露，莲花儿又说在厨房里见到，致使五儿被扣，柳嫂撤职，厨房政变。总共这千把字中写了十个人，蝉儿只是其中之一。但这个小丫头却不仅被写得活灵活现，而且还蕴含着某种象征意

义。从情节上看，她似乎只因受了芳官的气心怀不满，所以后来背有报复性地告了与芳官好的柳五儿。实际上剖析这些下层人物的关系，我们可以清楚地看到贾府下层社会复杂的利害关系和无时无处不在的勾心斗角（"天天见了就咕唧"）。艾官检举时，探春"料定他们（艾官与藕官等）皆是一党"，确实是有道理的。宝玉尊重包括丫环在内的少女，而从潜意识到显意识，丫环们当然也愿意到一个年轻美貌性情温和的少爷身边来。因此宝玉身边的丫头易受羡慕，有人巴结，但亦易遭忌妒。若自己不知谦让，傲慢无礼，便难免树敌。这样，我们从小蝉儿这条须根向深处探寻，就会发现她连着一些较粗的支根。她不仅与外祖母夏婆子、赵姨娘有牵连，且与莲花儿、司棋、林之孝家的、秦显家的、王善保家的"一党"，而后者乃邢夫人"得力心腹"。柳五儿与芳官好，而芳官又受到晴雯等的看护，也可算是"一党"。如此看来，小蝉骂艾官、芳官，叫夏婆子"防着就是了"，又盼着雷公"打这作孽的"，未必不和他日怡红院泄密，芳官等被逐有关。至少也反映了芳官等人平日遭人忌恨，以致后来他人下话告舌而被逐时有人趁愿之事。小蝉向外祖母报警和在林之孝家的跟前告状，也应了探春说的名言："可知这样大族大家，若从外头杀来，一时是杀不死的……必须先从家里自杀自灭起来，才能一败涂地！"抄检小厨房被一些学者认为是抄检大观园的先声，此说不无道理。它反映了"内囊却也尽上来了"的一个小小的角落。唯其角落都已上来，方可言"尽"。连丫环仆妇中最下层都在"自杀"，连小蝉儿这么小小年纪地位低微的小丫头都发出如此严厉的诅咒，可知这"自灭"的普遍、深刻与不可避免。从小蝉儿不敢十分说和一些媳妇"怕又生事"，赶紧躲开，可见矛盾相当激化，离爆发已不远。这样我们就接触到了曹雪芹设计小蝉儿这个人物意义的核心。正如作者给许多人物取名都有深意存焉一样，正好在这个阶段出现的这个

小丫头叫“蝉”，具有不寻常的隐喻象征意义。红学界如周汝昌先生等有一种看法认为，贾府的生活到五十四回热热闹闹庆元宵可谓盛极，而五十五回《辱幼女愚妾争闲气　欺幼主刁奴蓄险心》起，转写衰落。① 王府本回前总批云：“此回接上文恰似黄钟大吕后，转出羽调商声，别有清凉滋味。”回末总评又曰：“以凤姐之聪明，以凤姐之才力，以凤姐之权术，以凤姐之贵宠，以凤姐之日夜焦劳，百般弥缝，犹不免骑虎难下……况（探春）聪明才力不及凤姐，权术贵宠不及凤姐，焦劳弥缝不及凤姐……而欲左支右吾，撑前达后，不更难乎？”清人王希廉则认为直到五十六回都可算写“极盛之时”。（《红楼梦卷·红楼梦总评》）清代以来就有人将《红楼梦》的内容按春、夏、秋、冬四时气象来划分。虽略有出入，但小蝉儿出场的六十回划入“秋”却较一致。蝉是一种生命十分短暂的昆虫，却带有鲜明的季节印记。最热时叫得最欢，入秋不久便销声匿迹。小蝉儿正在这盛极而衰的时刻出场，这样，她关于雷公“怎不打这作孽的”诅咒就带有谶语的性质。也是作者又一次警告世人，“太满了就泼出来了”，（尤氏）“得饶人处且饶人”，（平儿）退步抽身要早。《红楼梦》四时气象究竟有没有，作者是否确实有意安排；若有，如何划分，也许还要争论一番。但小蝉儿很可能就是夏秋之交的标记之一。我是倾向于作者总体构思中本来就有的，但以为具体划分时不必过于拘泥，因为艺术的象征毕竟是艺术。

三、伟大交响中的不和谐音——赵姨娘

历史常常是粗心的，而且有时极为不公。尽管历史不断纠正

① 周汝昌：《献芹集》126—127页，山西人民出版社1985年版。

着自己的过错，但许多损失却是永远无法弥补的了。曹雪芹这样一位伟大的艺术巨匠，其身世我们知道得实在少得可怜，以至于许多有关《红楼梦》的问题都无法——也许永远无法弄清。比起诸如后三十回究竟写了哪些内容，是怎么散佚的之类的问题，赵姨娘形象的一些疑问，就显得很小而且恐怕是永远无稽可查了。

《红楼梦》几百个出场人物中，就戏的多寡而言，赵姨娘的戏仅少于宝、黛、钗、凤、探、湘、鸳、平、袭、晴、贾母、王夫人、珍、琏等人，可以进入前二十名，分量上可算个二三等人物。论地位，她虽然只是贾政之妾，却是探春、贾环之母。母以子贵，地位当与一般姬妾不同。但贾府不少重大活动一些有体面的丫头媳妇都提到了，却没有她的份儿。她从没有出现在好事的圈内。相反，小说中有几起重大坏事却皆因她而起："魇魔法姐弟逢五鬼"，凤姐、宝玉几乎丧命的杰作是赵姨娘串通马道婆所为，那是不必说了。宝玉差点被贾政活活打死，直接原因固然是贾环告的黑状，根子却是赵姨娘造谣与调唆。《红楼梦》前后两大板块的衔接过渡部分——由茉（莉粉）、蔷（薇硝）、玫（瑰露）、茯（苓雪）事件引起的贾府下层社会的一场大动荡，起因也是"赵姨奶奶央告"（六十一回）彩云再三，彩云偷了些玫瑰露给贾环引起的。女儿探春说她"每每生事"，实不过分。《红楼梦》若无赵姨娘，其内容的深刻性大概不会受损，但许多热闹场面却将因此减色。她粗俗、愚鲁、自私、狭隘，好搬弄是非而自恼，常兴风作浪而自淹，而且从不接受教训。孤立起来看，这个形象写得活灵活现，相当成功。若出自一般作家笔下，也就很说得过去了。但在拥有数以十计的突出艺术典型的超一流艺术巨著《红楼梦》中，赵姨娘这个形象就显得内涵浅薄，没有多少可以咀嚼、回味，让人深入挖掘的东西。她在宏大的《红楼梦》人物谱系交响曲中是一个经常出现的不和谐音。这个人物已有不少学者对她作了分析，有的还是专论。不过这些论文多是

分析赵姨娘的性格特征，她处于贾府复杂人际关系网络中的什么结节上，曹雪芹写得怎么好。总之着眼于赵姨娘是怎样一个形象。而我更感兴趣的却是：赵姨娘这个形象塑造上怎么有这么多这么明显的疑点？怎么在写法上和其他绝大多数重要人物大不相同？曹雪芹为什么要这样写？

（一）赵姨娘缺乏充足的身份合理性

衡量一个艺术形象的成功程度，不仅应从这个形象的生动性入手，还要考察它在这个特定环境中的合理性与恰当性。这样才能正确评估其典型意义。

·同类而不雷同，是艺术形象塑造中的一大难题。通常一部作品中同一类人物有一个两个比较鲜明就已十分不易，而且一般作品的类都不是很多，类与类之间的界限也不十分清楚。而《红楼梦》的一个突出的艺术成就是形象群体与个体都十分鲜明。同一群人往往年龄、身份、志趣都有不少相似之处，却写得各具神采。全书给人留下深刻印象的人物不下五六十，可以分成若干群。男性主子老的有政、赦、敬；中的有珍、琏、蟠；青的有蓉、芸等，当然不必说贾宝玉了。女性主子老的当推贾母、王夫人、邢夫人、薛姨妈，中的有尤氏，青的则多了，不下十人。丫头中鸳、平、袭、晴等皆各具异彩，决不会相混。他们每人的身份与言行具有无可怀疑的合理性与统一性。但介于主子与丫头之间的“姨娘”却只写了赵姨娘一人。虽然也提到周姨娘，但只是一带而过。她只具备符号意义而没有成为形象。平儿虽与一般丫头有别，但也只是通房大丫头，地位为妾，低于姨娘。而袭人则连平儿还不如，她虽“素知贾母已将自己与了宝玉”的，（六回）但毕竟是“连个姑娘还没挣上去呢”，（三十一回）所以偶尔与宝玉云雨虽“不为越礼”，却也只好“偷试”而已，不敢“明公正道”的来，至多算个准妾。

不过我们倒可以从这些妾或准妾的大丫头身上来研究一下赵姨娘的身份合理性与身份言行的统一性究竟如何。

根据贾府规矩，凡是男性主子“大了，未娶亲之先都先放两个人伏侍的。”（六十五回）这些男主子小时并非没有丫头侍候，之所以未婚前先“放两个人”，是因为他们大了，让他们在这两个丫头身上得到性满足和性经验，“好不外头走邪的”。省得弄出病来，惹事生非或败坏家族名声。这些丫头中有的人日后也可能正式升格为妾，取得姨娘名号。这类为长辈相中而“放”而“与”的丫头，必须具备两个基本条件：一是貌美，二是性格好。这一点二十九回张道士为宝玉提亲时贾母的一席话可作印证：“你可如今打听着，不管他根基富贵，只要模样配得上就好，来告诉我。便是那家子穷，不过给他几两银子罢了。只是模样性格儿难得好的。”张道士在介绍那位十五岁的小姐时，也两次提到模样好，而且“聪明智慧……倒也配得过”。这位当日荣国公的替身，被现今王公藩镇称为“神仙”的八十多岁的张道士，自然是深知贾府择媳标准的。这里虽然是议论为宝玉娶妻，不是纳妾，但貌美性格好这两个基本条件却是一样的。在荣、宁二府被贾母王夫人看中的通房大丫头或妾的候选人，就都符合这个标准。平儿是个“美人胎子”，（四十四回贾母语）李纨也说平儿“这么个好体面模样儿”。（三十九回）她脾气极好，处世行事，待人接物，贾府上下无不称道。“贾琏之俗，凤姐之威，他竟能周全妥帖。”（四十四回）至于袭人，在贾府也是有口皆碑。薛姨妈对王夫人道：“模样儿自然不用说的，他的那一种行事大方，说话见人和气里头带着刚硬要强，这个实在难得。”故而王夫人才说宝玉得袭人“伏侍”是他的造化。（三十六回）她还说：“若说沉重知大礼，莫若袭人第一。虽说贤妻美妾，然也要性情和顺举止沉重的更好些。将袭人放在房里，也算得一二等的了。况且行事大方，心地老实……”

（七十八回）贾母之所以将自己身边的袭人给宝玉当首席大丫头，也因为她不仅长得好，而且性情温柔和顺，善解人意："本来从小儿不言不语，我只说他是没嘴的葫芦。"之所以对通房大丫头等地位低于姨娘的妾、准妾等的挑选都这么严格，是因为，她们如不貌美，便无法拴住少年主子的心，使他们安心于室。至于性格好，则主要是指为人处事合乎礼仪，能维护家族的利益。因为即使是通房大丫头也常常代表主子行使某些权力（如平儿），必须具备在复杂人际关系网络中处理各种事务的修养和能力。用宝钗的话说就是，这些大丫头"都是百个里头挑不出一个来，妙在各人有各人的好处。"（三十九回）

但赵姨娘完全不符合这两条标准。

按贾政的身份，他可以有不止一个姬妾，但书中从未提及。这样的女人要么是长辈"与了"的，要么是贾政自己爱上的。贾母等长辈显然不会把一个如此粗俗无礼的女人给儿子为妾。第一个可能显然不存在，而且从年龄来看也不像。贾政毒打宝玉时，王夫人自云"我如今已将五十岁的人了"。（三十三回）贾政年纪也应差不多。因为贵族大家庭不兴"女大八，家要发"之类的说法。若赵姨娘在王夫人之前就已被"放"在贾政屋里，则她生的孩子应早于贾珠，该二十多岁了，而她本人也将五十开外。但从六十回她拿了一包茉莉粉，"便飞也似往园中去"来看，并从探春、贾环年龄推算，她恐怕也就三十多岁。她成为贾政之妾当在贾政娶王夫人多年且有贾珠之后。而且当时贾珠还活着，所以也不可能是为续香火而纳她为妾，尤其是她不符合这两个基本条件。当然，也不能排除另一种可能，即她本来是一个普通丫头，而贾政"起初也是个诗酒放诞之人"，（七十八回）在贾政某次"放诞"之后，她怀孕升级，成了姨娘。但"诗酒放诞"之辈相中的通常是两类女性：一类是非常漂亮、极富魅力的妩媚少女，这样的女性在贾

府及其社交圈中不乏其人。贾赦、贾珍、贾琏的妾都漂亮，但小说中没有一句讲到赵姨娘的长相如何，有何魅力，所以我们只好对她的容貌作些推测。她生有一子一女，女儿探春长得“削肩细腰，长挑身材，鸭蛋脸面，俊眼修眉，顾盼神飞，文采精华，见之忘俗”。（三回）因而与迎春、惜春并称为“贾府三艳”。（二十五回）儿子贾环可就与姐姐天差地别：“人物委琐，举止荒疏”。（二十三回）当然，二人长相也有可能探春像母，贾环似父，因此我们要看看贾政长得如何。《红楼梦》对贾政容貌未着一字，所以也只好从他的子女来推断。宝玉是“神采飘逸，秀色夺人”。（二十三回）元春之美自不必说，否则不可能被选入宫并升至贵妃。当然，元春、宝玉的漂亮也可能是沾王夫人的光，而探春则沾了赵姨娘的光，贾政长得较丑。但这种概率毕竟较小，因为他与两个女人生的三个子女都非常美，因此赵姨娘丑的概率则要大得多。而且小说对她的风度、举止、步态颇多贬辞。另一类是淑女型，尤其是贾政后来成为一个正统型官员，这样的女性容易讨他喜欢。那赵姨娘就更不是了。

相反，赵姨娘不仅达不到平儿、袭人这样的水准，而且毫无修养，全无大家风范，连贾府一般丫头仆妇的标准都不及。贾府礼法森严，普通丫头媳妇稍有越礼之处立即遭到训斥或责罚。在这样的环境中受到的调教与熏陶，使他们养成了遵守礼法的自觉习惯。许多事情不用主子吩咐便自动去办得妥帖周全。第七回有个细节颇能说明问题：凤姐在宁府偶然见到秦钟，十分喜欢。“早有凤姐的丫环媳妇们见凤姐初会秦钟，并未备得表礼来，遂忙过那边去告诉平儿。平儿知道凤姐与秦氏厚密，虽是小后生家，亦不可太俭，遂自作主意，拿了一匹尺头，两个‘状元及第’的小金锞子，交付与来人送过去。凤姐犹笑说太简薄等语。”和他们相比，赵姨娘不仅不像贵族高官之妾，连一般丫头都不如，其身份的合理性实堪

怀疑。

（二）赵姨娘形象的单线条平面型和浅内涵

《红楼梦》略微重要的人物形象都不是单线条平面型的，而是立体感强，血肉丰满，具有多侧面多层次的丰富内涵的。宝黛钗凤湘妙等自不必说了，贾母、王夫人，鸳、平、袭、晴、香菱等人亦毋庸再论。即以小说中通常不讨人喜欢也不受作者待见的贾赦、贾珍、贾琏、薛蟠来说，曹雪芹也都充分写出人物人性与性格的复杂性与丰富内涵，而绝不简单化、脸谱化，更不漫画化。显然，丑不丑写，丑不全丑，是曹雪芹创作中始终不渝地坚持的一条基本美学原则。贾赦外不知守业，内不知持家，虽然一大把年纪，依然好色无度，略平头正脸的丫头便不放过，实在混帐得可以。但在凤姐、宝玉为魔法所害命在旦夕大家"都没了主意"时，"贾赦还各处去寻僧觅道。贾政见不灵效，着实懊恼，因阻贾赦道：'儿女之数，皆由天命，非人力可强者。他二人之病出于不意，百般医治无效，想天意该如此，也只好由他们去罢。'贾赦也不理此话，仍是百般忙乱"。（二十五回）看来曹雪芹轻易不将人一棍子打死，而是笔下留情，写出人物的哪怕一点点亮色。贾珍为可卿大办丧事历来为人们所不齿，认为是他无耻乱伦的丑态流露。这批评虽严厉却并不为过。但贾珍在"彼时合家皆知，无不纳罕，都有些疑心"，他自己也弄得"有些疾病在身"，不是千方百计避嫌，而是"过于悲痛"。（十三回）尽量要把丧事办得风光些，其人性中是否也还有一些感到对可卿之死的内疚和试图略作补救之情？贾珍对她是否不仅仅是只有赤裸裸的肉欲？五十三回他训斥贾芹太贪，"为王称霸起来，夜夜招聚匪类赌钱，养老婆小子。"也还像个人。若论好色与无耻，贾琏也不让赦、珍。但尤二姐吞金自尽后，"贾琏进来，搂尸大哭不止"，而且坚持丧事要做七日，"做大道场"，并发誓要为

尤二姐报仇。（六十九回）作者也还是写出了贾琏确有真爱尤二姐的一面。贾雨村在曹雪芹笔下也是个未能超生的人，但在他对娇杏一笑的回报和准备发签捉拿凶犯等处，曹雪芹也还是给了他一点点人性的光亮。就连最不济的呆霸王薛蟠，当柳湘莲失踪后还四处找他，“找不着他，还哭了一场呢”。（六十七回）

但曹雪芹笔下的赵姨娘却不然。她是《红楼梦》数十个重要和比较重要人物中唯一写得十分露骨，恶在表面，形象中没有任何一点亮色的人。和那么多复合型人物不同，她是单线条平面型的，她始终扮演着一个反衬别人光彩的廉价的丑角。说得通俗一点，赵姨娘简直通篇不说人话，不懂人事，不像人样，全无大贵族家庭中妾的言语做派。赵姨娘看来似乎颇工心计，处处在算计别人，小算盘打得很精。实际上却是头脑简单，愚不可及。她事事出丑，言行无一得体。即使她的两次杰作——差点害死凤姐宝玉姐弟和差点使宝玉死于贾政棍下，也都显露出一种下层社会的小市民眼光与手腕，并不能显出她的智慧与能力。当宝玉为魔法所魇气息奄奄，贾府上下乱成一团，贾母等“哭的忘餐废寝，觅死寻活”。赵姨娘却忙不迭地劝贾母道：“老太太也不必过于悲痛。哥儿已是不中用了，不如把哥儿的衣服穿好，让他早些回去，也免些苦；只管舍不得他，这口气不断，他在那世里也受罪不安生。”（二十五回）话还没说完，便“被贾母照脸啐了一口唾沫”，骂了个狗血喷头。虽然王熙凤等有时也说“小蹄子”、“×”什么的脏话，但那种多半属于口头禅。要论骂人，重要与比较重要的人物中当数赵姨娘为魁首，其他人实难出其右。仅以六十回她与几个小丫头吵架为例，不到二百字的话中她就骂了个小淫妇、小粉头、小娼妇、屄崽子、屄本事之类的词语不下十个之多。其平时言语之粗鄙，与她的身份、环境毫不相称。赵姨娘的小气也出奇地突出。虽然她的月银远低于王夫人，却高于一般丫头仆妇，贾环那份又归她收用，但其吝啬却

较一般仆妇为甚。刘姥姥一进荣国府，由于周瑞家的引见，意外地得到了二十两银子的巨额赏赐。临走时“刘姥姥便留下一块银子与周瑞家孩子们买果子吃，周瑞家的如何放在眼里，执意不肯”。（六回）但赵姨娘却是锱铢必计，有时抠门到了可笑的程度。六十一回探春与宝钗要吃油盐炒枸杞芽儿，给了柳嫂五百个钱。柳嫂将钱送了回去，二人说给她打酒吃。“没的赵姨奶奶听了又气不忿，又说太便宜了”柳嫂。于是，“隔不了十天，也打发个小丫头子来寻这样寻那样。”

赵姨娘这个形象的内涵也就到此为止，没有更多的可以深入发掘的东西。

（三）曹雪芹禁不住对赵姨娘的厌恶之情

中国古代文学在人物描写与评价上历来讲究“含而不露”，（十三回脂批）这一点《红楼梦》尤为突出。曹雪芹轻易不褒贬人，而是让读者从情节发展中自然而然地去观察与评论。有时他也直接间接或正话反说地来几句，但说得简洁而有分寸，甚至不留痕迹。他揭露贾琏纵欲，只不过说了句“那个贾琏，只离了凤姐便要寻事”。（二十一回）王夫人的冷酷直接导致金钏儿之死，作者却不动声色地说“王夫人固然是个宽仁慈厚的人”。（三十回）总之不扮演一个挥鞭子的角色。受到曹雪芹贬斥较多较重的另一个重要人物是邢夫人，但主要只有一处，那是通过王熙凤的印象来写的：“凤姐知道邢夫人禀性愚强，只知承顺贾赦以自保，次则婪取财货为自得，家下一应大小事务，俱由贾赦摆布。凡出入银钱事务，一经他手，便克啬异常……儿女奴仆，一人不靠，一言不听的。”（四十六回）但邢夫人这个形象写得极有深度。而且她有的地方也还明白，比如她认为周姨娘“比如今赵姨娘强十倍”。（七十三回）作者并不因为不喜欢这个人物而将她完全丑化和多

次使其出丑。

只有对赵姨娘例外。曹雪芹对赵姨娘可说是毫不留情，处处表现出他那无法抑制的厌恶之心。通观《红楼梦》，没有一个人说过赵姨娘的好话，却有许多人说她这不好那不好。这在全书人物中是绝无仅有的。李纨、宝钗等人都认为“素日赵姨娘每生诽谤。（探春）在王夫人跟前亦为赵姨娘所累”。（五十六回）平儿也是好性子，况且地位并不高，却也当着仆妇说“那赵姨奶奶原有些倒三不着两”。（五十五回）赵姨娘虽说不是主子，毕竟是贾政之妾，生有一子一女，按说只有贾母、王夫人这一级的才能训斥她（曹雪芹自然也没有放过这种让她出丑的机会）。但作者却给了凤姐这个权力。王熙凤训起她来一点面子也不给：“他现在是主子，不好了，横竖有教导他的人，与你什么相干！”而且还借着训贾环指桑骂槐：“你不听我的话，反叫这些人教的歪心邪意，狐媚子霸道的。自己不尊重，要往下流走，安着坏心，还只管怨人家偏心。”（二十回）甚至连她的亲生儿女都看不起她，当面指斥她的不是。“才自精明志自高”的探春，用凤姐的话说，是个“心里嘴里都也来的，又是咱家的正人，太太又疼他”，凤姐很想“和他协同，大家做了膀臂”。（五十五回）可见探春的主客观条件都相当好，本来很有希望多施展一点才志。但她的这位亲生母亲却老是给她添乱。自己出丑不算，还连累她受气。尤其是在“庶出”的问题上“作践”她，“必要过两三个月寻出由头来，彻底来翻腾一阵，生怕人不知道”她是赵姨娘养的。因此探春终于忍不住当着李纨、宝钗等痛心地对她母亲说：“姨娘安静些养神罢了，何苦只要操心。太太满心疼我，因姨娘每每生事，几次寒心。”（五十五回）即使是被凤姐贬作“燎毛的小冻猫子”，一贯最听娘话的贾环，后来也讨厌起她来，说她自己不敢去闹，总是“指使了我去闹……遭遭儿调唆了我去闹，闹出了事来，我挨了打骂，你一般也

骶了头。这会子又调唆我和毛丫头们去闹，你不怕三姐姐，你敢去，我就伏你。”探春也说她：“这么大年纪，行出来的事总不叫人敬伏。”（六十回）最能表现曹雪芹对赵姨娘的厌恶痛恨之情的，便是由茉、蔷、玫、茯事件引起的一场混战。当时挨了赵姨娘打的芳官一头撞在她怀里，藕、蕊、葵、豆四官闻讯赶来，“手撕头撞，把个赵姨娘裹住。晴雯等一面笑，一面假意去拉。”（六十回）晴雯是《红楼梦》中的一个非常特殊的人物，是曹雪芹倾注爱心最多的极少数几个人（我认为只有三四个）中的一个，她的笑反映了作者心头的笑，作者为自己设计的这一场闹剧而开心。

看来曹雪芹并不满足于处处让赵姨娘出丑，而且还要在文字上直接丑化、贬损她的形象。贾环说她自己不敢去闹而调唆他去闹的一席话后，作者写道：“只这一句话，便戳了他娘的肺。”六十七回更能见出曹雪芹对赵姨娘笔下无情。由于宝钗送了贾环些东西，赵姨娘“忽然想到宝钗系王夫人的亲戚，为何不到王夫人跟前卖个好儿呢。自己便蝎蝎螫螫的拿着东西，走至王夫人房中”说了一番话。“王夫人听了，早知道来意了，又见他说的不伦不类”，应付了一句便打发他走。“赵姨娘来时兴兴头头，谁知抹了一鼻子灰，满心生气，又不敢露出来，只得讪讪的出来了。”和小丫头打架那场闹剧被探春、李纨、尤氏三人喝住后，作者写道：“问起原故，赵姨娘便气的瞪着眼粗了筋，一五一十说个不清。”探春让她离开那里之后，她“口内犹说长说短”，简直有点神经兮兮的了。

其实有些地方本来完全可以用中性色彩的词语，但曹雪芹处处不放过赵姨娘，总要让她出点洋相，显些丑态，给点惩罚不可。赵姨娘早就相中了贾环的丫头彩霞，“巴不得与了贾环，方有了臂膀，不承望王夫人又放了出去。”因此她“每唆贾环去讨”。（七十三回）其实在这里用“让、使、教”均无不可，但曹雪芹却偏不

饶她，一个“唆”字活脱脱地写出了这个爱耍阴谋、爱搞小动作，自己却不敢出面的蠢女人的丑态。赵姨娘的这种爱调唆的毛病，尤其是她专爱调唆有关宝玉的事，连她身边的人都看不下去，弄到众叛亲离的地步。以至于她的小丫头小鹊听见她在贾政跟前告了宝玉的状，便连夜前来怡红院报警。赵姨娘是《红楼梦》几十个重要和比较重要的人物中唯一没有任何朋友的人。于是，我们又回到了本节开头的那个问题：

（四）赵姨娘形象怎么写成这样？曹雪芹为什么要这样写？

最简单的分析当然是：这是曹雪芹创作上的一个不足。

要承认曹雪芹在《红楼梦》创作中也存在不足并不困难。曹雪芹无疑是一位伟大的作家，不仅在中国文学史上，即使在世界文学史上，他与任何一位伟大作家相比也绝不逊色。他的作品数量上少于许多人，但恐怕没有任何一部作品在质量上超过《红楼梦》。当然，世界上没有纯而又纯的事物。任何伟大作家都不免有他时代的、艺术的局限性。像《红楼梦》这样一部构思宏大、人物众多的长篇巨制，有个把人物写得简单化一些也是难免的，无可厚非的。

但是话又说回来了，曹雪芹之所以是曹雪芹，一部只留下未写完的八十回而由别人续完的《红楼梦》，二百多年来竟然令无数人扼腕赞叹不已，这不就是因为曹雪芹笔下的人物具有超凡的艺术魅力，特别经得起反复琢磨经久品味么？不必说宝黛钗凤等十几二十个主要人物了，就连周瑞家的、焦大、兴儿、莲花儿、王善保家的等偶尔出场的小角色，曹雪芹不仅将他们写得形象逼真，而且富于内涵，怎么这位挑着重头戏的赵姨娘，作者倒没有给她好好说说戏，认真扮扮妆，结果倒让她演成了一个廉价的白鼻子，留

下了这么多不合理之处呢？这显然不是曹雪芹无意的疏忽，而是故意的安排。更不是他才力不济，而是他故意用自己的才华将她涂抹成这个德性。他就是要她变成这样！

也还可能是出于某种创作需要。比如说以目前这样的赵姨娘形象来突出探春的势利，强化嫡庶矛盾；表明贾环的猥琐低能与她教育无方有关；反衬其他人物的光彩；增加一些戏剧性效果与喜剧色彩，等等。赵姨娘在小说人物关系网络与情节网络中虽不处于显著位置，却也在一个比较重要的连结点上，将她丑化确实比较容易获得反衬与喜剧的强烈效果。但丑化却不是获得这些效果的最佳或唯一选择。如果将她写得有城府，有手腕，阴而不露，刁而不直，也许她的"调唆"与"每每生事"会更有分量，更加深刻。这个介于主子与仆妇之间的女人的性格与命运也许会具有更大的典型意义。曹雪芹不会不明白这两种写法的优劣高下。《红楼梦》中几十个人物之所以能刻划得栩栩如生而又富于内涵，经得起琢磨，正是因为他摈弃了只重情节与表面皮相写法的平坦大道，而选择了一条充满荆棘的崎岖小路，"披阅十载，增删五次"，终于开辟出一块完全属于他自己的广阔的艺术天地。因此，现在他这样写赵姨娘，显然是情有独钟。但这个情不是爱，而是憎！是一种永不宽恕的痛恨与厌恶。

赵姨娘虽然生有一子一女，但她的地位决定了她在这个封建大贵族家庭中的被损害地位，而且还经常要做一些仆妇们做的事，如为贾母等主子搬椅垫、打帘子等。按理说她应当得到曹雪芹的同情才是。况且她与王夫人的直接导致金钏儿之死、邢夫人的企图迫使鸳鸯为贾赦之妾还不同，曹雪芹都没有将她们漫画化，而是写得不火不温，入木三分。但他对赵姨娘却绝不放过，有时还通过对比来突出她的丑态，唯恐读者忽略其丑。五十五回她为了替自己死去的弟弟赵国基多争几个赏银，去找李纨探春论理。赵姨娘

是气女儿不“拉扯拉扯”自己和舅舅，伤心而哭。探春则是眼见母亲又出丑，又给自己惹事，痛心而哭。两哭却写得大不一样。赵姨娘是一进门便责备探春，“一面说，一面眼泪鼻涕哭起来。”而探春虽然痛心疾首，却是“一面说，一面不禁滚下泪来”。后来赵姨娘又是一番尖刻责备，“探春没听完，已气的脸白气噎，抽抽咽咽的一面哭，一面问道……”母女二人两种哭法，写得文野、雅俗迥然不同，对比鲜明。表现出作者对她的极度厌恶之情。总之，在前八十回中从赵姨娘二十回一出场挨凤姐一顿好训，到七十三回身边小丫头小鹊密报她又在贾政面前告宝玉黑状，赵姨娘直接间接大大小小出场十余次，无一处笔下超生。

当排除掉曹雪芹创作上的失误和认为这样写才好这两种可能后，我只好把猜想转到他的经历上来。

心理学研究表明，“成年人的行为和个性特征是受到出生后最初几年的事件的影响的。”① 儿童的心理十分稚嫩、脆弱，天性需要并特别容易接受爱抚，而对伤害容易恐惧。尤其是一些特别严重的伤害往往会给儿童的心灵留下深深的伤痕，会对他日后性格的发展产生影响。《红楼梦》的内容，人物的命运和个性，作者对事件与人物的态度，小说的环境原型，等等，与作者早年的生活，尤其是家世骤变有着十分密切的联系。这早已是红学界定论，成为红学常识。我猜想：曹雪芹的少年时代也许曾遇到过一个品质、修养不大好，他没好印象的女人。这个女人在曹家的骤变中或那次后曾落井下石，趁火打劫，也许还直接伤害过曹雪芹本人或他十分亲爱的人，以至于在他心头留下了永不磨灭的创伤和瘢痕。当然，曹雪芹也未必一定是非常清醒地有意识地将这个人物丑化甚至漫

① 〔美〕E·R·希尔加德、R·L·阿特金森、R·C·P·阿特金森著《心理学导论》（上册）95页，北京大学出版社。

画化，但那段经历，那个女人是那么令他痛恨与厌恶，因而在他的潜意识中，那个女人已牢牢地盘踞在他的心头，憎恶已成为他的一种无法排解的本能式情绪，从而使他在构思中已无法给她以任何一点亮色，于是赵姨娘终于成为现在这个样子。

第十二章

高度发达的人物话语

研究《红楼梦》的超凡艺术魅力，自然决不可能不着重探讨其运用语言的宝贵经验。事实上作为语言艺术的长篇小说，《红楼梦》的成就归根结底是运用语言的成功。虽然已有好几部专著和难以数计的论文从不同角度论述了这部艺术巨著语言方面的辉煌成就，但是许多问题还有待于人们深入研究。和主题、主线、结构、情节、创作方法等相比，《红楼梦》的语言研究似乎更需要也更有可能突破传统的方法与思路。一是要引进现代语言学理论、观念和范畴，从语义、语法、语用等不同平面，从心理语言学、社会语言学、文化语言学等不同角度，既作宏观研究，又进行句型、词语等分项研究。二是要运用数理统计、模型分析等现代研究方法，对全部语言材料进行定性定量分析。三是要充分利用电脑等现代技术手段进行全方位、多角度、大数量的统计、分类、跟踪和搜索。这三者互为依存，密不可分，只有综合运用才可能有新的重大的突破。

小说语言大体上可分为叙述语言、人物话语和人物心理语言三大类。叙述语言是叙述人用来介绍人物、讲述故事、渲染环境和进行评论的，人物话语主要是指人物之间的对话，以表现人物的心理活动为内容的人物心理语言，则介于二者之间。有时它偏重于叙述人介绍人物在想些什么，但它不能直接——至少是不能完全直接转化为话语。这在叙述角度和语言风格上都看得出来，有时则以人物的无声语言出现，具有比较鲜明的话语色彩与话

语风格。如果它不作为心理活动，那么可以直接成为人物话语。在这三类语言的运用上，《红楼梦》都取得了很高的成就。其叙述语言十分精湛，富有表现力，有很强的场效应。而且往往在不动声色中，进行巧妙的揭露、讽刺或批判。不少词语貌似平常，细细品味却颇有深意。第二回叙述贾雨村在得到甄士隐馈赠后会试及第，后来升任知府，“虽才干优长，未免有些贪酷之弊，且又恃才侮上，那些官员皆侧目而视。不上一年，便被上司寻了个空隙，作成一本，参他‘生情狡猾，擅纂礼仪，且沽清正之名，而暗结虎狼之属，致使地方多事，民命不堪’等语，龙颜大怒，即批革职。”初读此节，读者通常只会注意贾雨村因“贪酷”而被革职。逐词逐句地仔细琢磨之后便会发现其中似乎有些矛盾：才干优长为何就“不免”贪酷呢？既然有贪酷之弊，为何在上司的奏本中只字不提？如此看来，贪酷之弊在当时官场乃普遍现象，故曰“未免”，也就不至于被参。他之所以被参，主要是因为“侮上”。后来贾雨村起复出任应天府知府，在护官符的压力下昧了良心，固然有个人品质问题，但与他因接受“侮上”而革职的教训显然有关。环境正是这样在“未免”中改变着人性。而“龙颜大怒”四字，看来似乎是歌颂皇帝英明，撤了一个贪酷之吏，其实是讽刺皇帝丝毫不知下情，昏庸偏信，将那些驯顺唯唯却“未免”贪酷之徒当作良臣股肱，所以后来才会让贾雨村起复，不几年竟升至中枢。

在中国古代小说中人物心理活动主要是通过人物活动、表情、动作及说话来表现的。即通过叙述语言与人物话语体现，人物心理语言极少。《三国演义》中曹操因多疑杀死吕伯奢一家九口后，“陈宫寻思：‘我将谓曹操是好人，弃官跟他，原来是个狠心之徒！今日留之，必为后患。’”本想杀曹，“忽转念曰：‘我为国家跟他到此，杀之不义。不若弃而他往。’”（四、五回）《水浒传》中杨志押送生辰纲至黄泥岗，“寻思道：‘俺在远远处望，这厮们都

买他的酒吃了，那桶里也当面见吃了半瓢，想是好的。打了他们半日，胡乱容他们买碗吃罢。’”（十六回）类似这样的心理活动在这些作品中只是偶尔出现在个别人物身上。有许多主要和重要人物从头至尾没有任何心理描写。而且这些凤毛麟角式的心理语言，也都比较简单。它说明作者还没有认识到描写人物心理活动对于塑造艺术形象的重要作用，没有把它作为一种重要的艺术手段来自觉地加以运用。因此人物心理语言还没有取得独立地位，基本上还处于自在状态。至《红楼梦》，人物心理语言大量出现，这一情况才发生重大改变。黛玉初进荣府时对凤姐人未至声先达的“纳罕”，见宝玉前后的猜测与惊讶；宝玉见龄官划蔷时的疑惑、担心和不能为之分忧的遗憾；黛玉在听了宝玉的肺腑之言后的又喜又惊又悲又叹；宝钗在宝玉被打后为他的细心而感慨；王熙凤在邢夫人为贾赦说妾时对邢夫人和鸳鸯的看法；袭人在被踢伤吐血后的灰心丧气，等等，这些都是有代表性的段落。它表明曹雪芹已经完全自觉地把人物心理语言作为一个重要的艺术手段来普遍使用，而且不少心理活动都比较曲折、复杂，显示出丰富的心理层次。黛玉偶然听到宝玉当着别人面夸她从不说“混帐话”，心中非常激动，“不觉又喜又惊，又悲又叹”。这段心理活动长达二百字，共有四个层次。二十七回宝钗于芒种节时去叫黛玉的路上，作者不到九百字中便两次写宝钗的心理活动，几乎有二百五十字之多。从第三回黛玉进荣府时的一连串心理活动到七十八回宝玉写《芙蓉诔》前长达四百字左右的想法和构思，证明心理语言在《红楼梦》中已经完全摆脱了自在状态而进入了自为状态，这在中国古代小说史上具有里程碑意义，是古代小说向现代小说迈出的重要一步。

但是从整体而言，在《红楼梦》中占最大比重和发挥了最大作用的还是人物话语。

我之所以选择研究人物话语作为本书语言部分的内容重心，主要还是从创作现状考虑的。“五四”以来，许多年轻作家从西方小说中发现了心理语言的巨大艺术魅力与人物塑造表现力，于是很快便将它拿来成为自己创作的有效手段。我们在鲁迅、郁达夫、茅盾、老舍、巴金等大师的作品中都可以清楚地看到这一变化。在有的作家的作品中，心理语言成为叙述语言的变种，二者紧密结合，而人物话语极少。最近十几年来小说语言尤其是叙述语言和心理语言有了很大的发展，叙述人评论语言的地位更加突出。相比之下，中国古代小说语言方面最可宝贵的人物话语传统，似乎并没有得到应有的重视和发扬光大。有些青年作家看来不太注意对人物话语的精心营造与装修，不同人物的话语缺乏鲜明的个性色彩，话语的情节含量、意蕴厚度都比较有限，影响了艺术典型的塑造。因此，学习《红楼梦》的人物话语创作经验具有十分重要的现实意义。

一、将人物话语个性设计纳入小说构思与人物塑造之中

曹雪芹没有给后人留下关于《红楼梦》人物话语创作的做法、经验与体会，于是我们只好从已认识到的小说文本的全部信息中去逆推。

艺术形象的个性取决于创作的多种因素：行为动作、心理活动、外形表情及叙述人或其他人物的评析等。由于人物话语在古代小说语言中所占的比重极大，因而话语个性设计对人物形象塑造有举足轻重的作用。《红楼梦》中许多重要人物的话语都有鲜明的个性特点，而且一以贯之。只要是此人说话，总带有某些相对稳定的口气、腔调和方式，从而强化了人物的个性色彩。这种稳定性表明，曹雪芹不是出现什么情节让人物说什么话，从而使人物话语

单纯为情节进行服务，而是在进行小说总体设计与构思人物时，便设计了人物话语的基本个性。因而当情节进行到某处人物说话时，便能在话语中体现这一个性，即人物按这样的口气、腔调、方式说话。这样，话语个性从一开始便成为人物个性的一个重要组成部分。事先设计好人物话语的基本个性，有助于在情节中人物具体对话时提高话语质量，保持话语风格。曹雪芹在人物话语设计上甚至达到了这样程度：有些并不重要的场合与对话，虽未标明说话人是谁，却仍然能从其一贯风格中猜出其身份来。最典型不过的是十九回宝玉去看袭人时，奶母李嬷嬷来至宝玉房中，看见盖碗里的酥酪，“拿匙就吃。一个丫头道：‘快别动！那是说了给袭人留着的，回来又惹气了。你老人家自己承认，别带累我们受气。’”己卯本在此有一条脂批：“这等话声口，必是晴雯无疑。”李嬷嬷听了上述话语，又气又愧，叨唠了一大通，“一面说，一面赌气将酥酪吃尽。又一个丫头笑道：‘他们不会说话，怨不得你老人家生气。宝玉还时常送东西孝敬你老去，岂有为这个不自在的。’”这里又有一条脂批：“听这声口必是麝月无疑。”晴雯“心比天高”，也有点像黛玉那样“目下无尘”，不把那些庸俗可厌的婆子媳妇们放在眼里。她生性爽直，快人快语，话语中带有鲜明的主体色彩。怡红院里确实只有她才有这等“声口”。她这几句话反应灵敏，语气急促，不让李嬷嬷受用，体现了作者在判词中为她设计的“风流灵巧招人怨”的基本个性。而麝月是袭人一手调教出来的，为人行事说话颇有袭人那种“温柔和顺”的风度。从那息事宁人的态度来看，脂批者所言不虚。这样一个与情节主体几无牵连平平常常的话语回合，作者尚且如此精心，那么对于重要人物和重要场合的话语，就可想而知了。

在曹雪芹笔下，贾宝玉最基本的人性与性格特点是痴，他是“情痴”的主要代表，“千古情人独我痴。”（五回）在一些人

眼中他说的话“奇怪”，（二回冷子兴语）“嘴里一时甜言蜜语，一时有天无日，一时又疯疯傻傻”，（三回王夫人语）“成天家疯疯颠颠的，说的话人也不懂”。（六十六回兴儿语）。这三人分别是外人、家人和下人，从三个不同的角度，从宝玉儿时到十四五岁，对他的话语作出的评论。说法虽然不一，但基本意见却完全一致。可见不仅作者自觉地突出宝玉话语个性，而且还多次通过旁人的印象来强化这个性。由于其情痴身份，因而曹雪芹让贾宝玉话语内容上带有突出的“情”的基调，情到了痴的地步。在话语形式上则经常体现其“痴”的特点。这痴绝非一般的呆傻，而是情极之言所形成的某种话语特殊形态。主要是：

1.话语内容“奇怪”。为其他任何人所未曾言，所不能言。“女儿是水作的骨肉，男人是泥作的骨肉。我见了女儿，我便清爽；见了男子，便觉浊臭逼人。”（二回）这些话惊世骇俗，空前绝后。单单从话语上人们便能在人群中将贾宝玉分离出来。贾宝玉形象之所以在古今文学史数以千万计的人物形象中卓尔不群，绝不重复，而且无法复制，一个重要原因是，曹雪芹从这个人物一出场就为他设计了专利性商标式的元语言。这种话语为这个人物所独有。为其所用，唯其合适，成为艺术形象构成的基本成分之一和艺术生命不可或缺的因素。

2.话语多情，情浓至痴。贾宝玉由于生活在周围充满少女的环境中，因此他所言最多、最有代表性的话语，都是和少女们的对话。这一特定言语对象决定了其话语的多情基调。在他的话语中，姐姐、妹妹不离口，还常常加个“好”的定语。他“天生成惯能作小服低，赔身下气，情性体贴，话语绵缠”。（九回）不但完全没有大男子主义和主人架子少爷威风，也缺少阳刚硬健之气。当袭人哄他要赎身，如要留她就要宝玉答应两三件事时，他说：“你说，那几件？我都依你。好姐姐，好亲姐姐，别说两三件，就是两三

百件，我也依。只求你们同看着我，守着我，等我有一日化成了飞灰——飞灰还不好，灰还有形有迹，还有知识。——等我化成一股轻烟，风一吹便散了的时候，你们也管不得我，我也顾不得你们了。那时凭我去，我也凭你们爱那里去就去了。"（十九回）曹雪芹为贾宝玉设计的话语中，有明显的话语主体对话语客体的依赖、牵就乃至讨好，客体通常总是高于主体。当鸳鸯誓不嫁以后，连宝玉也不理，为此宝玉深为不安。一日见到鸳鸯，她又要回避，宝玉忙主动笑道："好姐姐，你瞧瞧，我穿着这个好不好。"（五十二回）但"鸳鸯一摔手"走开了。即使在宝玉生气、伤心时也带有这个特点："叫我怎么样才好！这个心使碎了也没人知道。"（三十一回）平时小厮们和他们姐妹们拌嘴或两口子争吵，宝玉得知，总是倾向女方，"骂小厮们蠢，不能体贴女孩儿们的心。"（二十九回袭人语）对少女们的体贴是宝玉话语从内容到形式的重要特征。对袭人、鸳鸯等尚且如此作小，对黛玉的话语中情痴的程度自然表现得更加充分和鲜明。他和黛玉初次见面就摔玉，原因是家里姐姐妹妹都没有，"如今来了这么一个神仙似的妹妹也没有。"（三回）他在和黛玉的说话中，几次讲到"你死了，我作和尚去"，为了她的爱"死也甘心"。（三十二回）不论是出于对黛玉专一之爱情，还是对众人的泛情，宝玉话语中的"情"的程度浓烈于任何人，构成了其话语中鲜明的底色。宝玉"奇怪"的话语毕竟很少，大量的是这类日常生活中的言语。因此这是宝玉与其他男性话语的一个主要区别。

3. 通过别人之口转述宝玉话语。在小说中通过别的人物之口转述某个人物之话，这在其他作品中也曾有过。但像《红楼梦》这样，一个主要人物有这么多重要的话语由别人之口说出，却是前所未有的。因此这个现象很值得注意。曹雪芹赋予贾宝玉这个人物以极不寻常的个性，在他身上体现了作者对人生、社会、爱情、

人际关系、仕途经济等一系列重大问题上的看法，表达了许多新观念。这些观念必定要以比较理性的形式表现出来。于是曹雪芹就不得不面临一个难题：众多的新观念如果表达不妥，便会显得抽象、枯燥，人物就会有经常说教之嫌，变得苍白乏味。曹雪芹一方面淡化这些观念性语言的理论色彩，使其成为带有一个少年公子的年龄、阅历、心理特征的口语，从而性格化、趣味化，容易为读者接受。它是小说中的一段不可或缺的对话，而不是可以任意剥离抽去的理论阐述。另一方面他采取他人转述的办法将难点分散，并证明这些观念有很大影响。贾宝玉关于读书人是"禄蠹"，"又说只除'明明德'外无书，都是前人自己不能解圣人之书，便另出己意，混编纂出来的。"（十九回）就是借袭人之口说的。袭人说时带有劝谏批评之意，这就因反衬而显得更真实可贵了。最有意思的是三十回龄官画蔷遇雨，适逢宝玉发现。他怕龄官"这个身子，如何禁得骤雨一激！"因此大叫："不用写了。你看下大雨，身上都湿了。"接着三十五回傅试家的两个婆子从怡红院出来后谈论宝玉的"呆气"道："我前一回来，听见他家里许多人抱怨，千真万真的有点呆气。大雨淋的水鸡似的，他反告诉别人'下雨了，快避雨去罢。'"两婆子之言不仅证明了方才发生的宝玉被烫自己不觉反问别人（玉钏）疼否之事决非偶然，而且表明不久前他劝龄官躲雨的话也迅速被传为笑谈。从而强化了宝玉"呆气"，常说"呆"话的印象。有些宝玉话语不由其他人物口中道出，而由叙述人在叙事中引述。如三十六回宝玉趁养伤之机，日日在园中游卧。"却每每甘心为诸丫环充役……或如宝钗辈有时见机导劝，反生起气来，只说'好好的一个清净洁白女儿，也学的钓名沽誉，入了国贼禄鬼之流……琼闺绣阁中亦染此风，真真有负天地钟灵毓秀之德！'因此祸延古人，除四书外，竟将别的书焚了。众人见他如此疯癫，也都不向他说这些正经话了。"这样既完整地保留了

人物话语内容形式的原貌，不是仅仅叙述其意思；又避免了为表达某一观念而写一个场面耗费许多笔墨之弊，还在叙述中用极少的几个字写出话语对象人数之多，影响之大，能起到以一段话表现多个话语回合的作用。

熟悉《红楼梦》者都有一个强烈的感觉，这部小说中有不少重要人物乃至次要人物都和某一段（个别人是几段）话语有着极其密切的关系。这一段话语对这个人物是如此重要，以至如果将它删去，这个形象的艺术生命力便会大伤元气，甚至丧命！试想，如果没有演说荣国府这一席话，冷子兴岂不仅仅成为一个艺术符号？如果不是一口气评点九个人物，兴儿这个形象也将不复存在。这种一段话语写活一个人物，人物就活在一段话语中的写法，很值得我们在创作中仿效。还有一些人物虽然经历曲折，内心世界丰富，但他那一段或几段话往往也为其形象大为增色。这些话都比较长，常常一说就是好几百字一千多字，只是偶尔中间被人打断略插问一两句。

这些长篇大论的话语都是作者精心安排让此人在此时此地说的。虽然每一段话都必定有助于话语主体形象的树立或丰满，但作者的话语设计目的却往往主要不是为了说话的人物，有的是为了从总体上介绍人物关系，如冷子兴演说荣国府，就将贾府谱系、现状的主要轮廓交待清楚了。有的则是作者为了表达自己的某种看法，如贾雨村关于情痴情种乃“聪俊灵秀之气”生于公侯富贵之家者的论述。有的则是通过书中某一人物评点其他多个人物，起画龙点睛作用。如五十五回王熙凤对平儿讲的一段话，六百字中评点了十个人。有的则是为了表现说话者本人的口才，为这个人物形象添一笔重彩并为其命运提供契机。最典型的便是二十七回红玉“说奶奶”的那段话。

红玉这个人物出场很晚，主要在二十四到二十七回有一些戏。

但据脂批，此人在后三十回有重要作用。她原是怡红院的粗使丫头，宝玉都不认得她。后来偶得机缘，凤姐发现了她的过人才干，将她收在麾下，这才有后三十回她发挥作用的事。而凤姐赏识她要她过去并要收她作女儿将她调理出息，转折点就是红玉的这段"说奶奶"给以头脑机敏、能力超群、口齿过人著称的凤姐留下了十分深刻的印象。这段话外人无论是听起来或看起来都如堕五里雾中，特此录出，并将诸不同"奶奶"标上号码，以供参考。

"平姐姐说，(1) 奶奶刚出来了，他就把银子收了起来，才张材家的来讨，当面称了给他拿去了……平姐姐叫我回 (1) 奶奶：才旺儿进来讨 (1) 奶奶的示下，好往那家子去。平姐姐就把那话按着 (1) 奶奶的主意打发他去了。"凤姐笑道："他怎么按我的主意打发去了？"红玉道："平姐姐说：(1) 我们奶奶问 (2) 这里奶奶好。原是我们二爷不在家，虽然迟了两天，只管请 (2) 奶奶放心。等 (3) 五奶奶好些，(1) 我们奶奶还会了 (3) 五奶奶来瞧 (2) 奶奶呢。(3) 五奶奶前儿打发人来说，(4) 舅奶奶带了信来了，问 (2) 奶奶好，还要和 (5) 这里的姑奶奶寻两丸延年神验万金丹。若有了，(2) 奶奶打发人来，只管送在 (1) 我们奶奶这里。明儿有人去，就顺路给那边 (4) 舅奶奶带去的。"

这段话的"奶奶"是如此众多，关系如此复杂，怪道一个家族的李纨都叫起来："嗳哟哟！这些话我就不懂了。什么'奶奶''爷爷'的一大堆。"凤姐也笑了："怨不得你不懂，这是四五门子的话呢。"这里共有五个被称为"奶奶"的女人："奶奶" (1) 和"我们奶奶"都是指王熙凤，说话主体分别是平儿和红玉。"奶奶" (2) 就是"这里奶奶"，即旺儿被打发去"那家子"见的一个女人。这时说话主体是平儿和旺儿；但却是转达凤姐的意思。(3) "五奶奶"和 (4) "舅奶奶"显然是另外两个女人。但"五奶奶"的出现是凤姐话中带出，"舅奶奶"的出现又是

“五奶奶”话中带出的。而(5)“这里的姑奶奶”显然和(2)“这里奶奶”是一家子或近亲。曹雪芹在这里为了突出红玉的头脑清楚、口齿伶俐，不仅在“奶奶”二字上似乎故意像绕口令似地绕了几绕，更难的是他让人物在多次转述即叙述主体多次更换的情况下，依然复述得眉清目楚。这段话的原始主体本是凤姐，平儿是第一转述者，是她将凤姐的意思让旺儿这个第二转述者去禀告“那家子”的奶奶。而中间又插进一段话中话，即“五奶奶打发了人来说”。话中话里还有话，即舅奶奶问这里奶奶好并讨药之事。最后，这个复杂人物关系、叙述关系和话语内容又由第三转述者红玉向这段话的原始主体王熙凤复述汇报一遍。而红玉出色地表达得清清楚楚，连言谈心机“男人万不及一”、“十个会说话的男人也说他不过”的王熙凤也禁不住夸她：“好孩子，难为你说得齐全。”王熙凤能力太强，所以平时丫环仆妇说话不利索她就冒火。经她调教，有些手下人如平儿也变得能干能言起来。凤姐不仅总管荣府内务，而且私下放债射利，心劳力拙，急需帮手，所以听红玉这一番“说奶奶”，“说话虽不多，听那口声就简断”，因而非常喜欢，立即决定将她收来左右。

王熙凤这里所说的“口声”即脂批所用的“声口”，就是说话人的话语方式及其口气、腔调。曹雪芹显然是有意识地让红玉来显示一下其“口声”之不凡，以征服这位“口声”无人匹敌的凤姐，从而自自然然地将红玉从怡红院调到凤姐身边去。在《红楼梦》情节系统中，红玉是个不仅具有情节意义而且具有结构作用的为数不多的小人物之一。从二十六、二十七回脂批来看，红玉在迷失的后三十回的“抄没”、“狱神庙”诸事中，曹雪芹要让她发挥重要作用。而且看来与凤姐的结局有很大关系。这就有必要让她为凤姐“做个臂膀”。(五十五回)而凤姐眼界极高，手下人才济济，非有极出色表现不能动其心，非有相当志气和过人能

力者不能在他日贾府败落时为凤姐效力。从二十四回起，曹雪芹已腾出一些笔墨写了红玉的心志、机敏、为人和处境，至“说奶奶”才突然让其能力作了一个漂亮的展示，使凤姐当即作出调她的决定合情合理。这个形象的第一阶段（后三十回中的内容可以看作是第二阶段）至此便完成。她成为小说中为数不多的沟通理想世界（大观园）与现实世界的人物之一，从而为完成后三十回中的任务奠定了基础。

类似“说奶奶”之类的大段话语与通常的人物话语——不论这个人物多么重要，这几句话多么精采——的不同是，由于它话语长，任务特别，涉及面宽，语言精辟或技巧高超，在人物形象塑造中举足轻重的地位，因而成为带有某种独立性的话语行为。即这段话语是一个重要行为，而且具有单独分析、欣赏的价值。这类大段话语不仅贾雨村、冷子兴、红玉等三四等人物赖以确立形象，而且重要人物也往往因此生色。四十二回宝钗劝黛玉读“正经书”，四十五回黛玉感叹过去对宝钗有成见，三十四回袭人向王夫人进言等大段话语，都具有上述特点。这类带有某种独立性的话语行为虽非曹雪芹首创——《三国演义》诸葛亮的隆中对便是一次极为成功的先例——但却在《红楼梦》中得到了很大的发展，成为塑造人物、深化主题乃至展示语言技巧的一个重要手段。

二、以个性化用语习惯写好不同话语

每个人，甚至不一定非是成年人，都有自己的语言习惯。话题范围、话语数量、话题位置、语料区域、用词选择、常用句式、语气语调等等都带有本人家庭、环境、教养、经历等大背景形成的惯性色彩，以及此时此地此事小背景下的情绪心理特征。只不过有人特点十分鲜明，一听就能给人留下难忘的印象，而有些人不那么容易马

上道出其特征罢了。小说创作就是要在人物话语中准确表现各人不同的用语习惯，达到展示各色人物的多彩个性的目的。要使人物的局部话语个性化还不难做到，全部话语都能体现个性就非易事。这里既有话语内容方面的影响，也有话语形式方面的因素。在《红楼梦》语言研究中对后者进行得不多，因此笔者着重从这方面提出一些问题。

脂批者之所以能从两个不标姓名的丫环话语中准确判断出一为晴雯，一为麝月，且用的都是"必是……无疑"的绝对肯定式的句式，证明曹雪芹确实是有意识地为每个人物设计自己独特的话语习惯与风格。十九回中宝玉对袭人道："我不叫你去也难"后，己卯本还有一条脂批："用贵公子声口"。脂批者注意到这一点，故常从这里入手评点人物语言个性。黛玉和宝钗年龄相近，都美貌多才，而且经常在同一场合活动，但二人性格迥异，曹雪芹从许多方面尤其是从"口声"或曰"声口"上将二人鲜明地区别开来。

从话题范围观照，一是宝钗有比较突出的正统色彩，说过一些"混帐话"。如三十四回宝玉挨打后说："据我想，到底宝兄弟素日不正，肯和那些人来往，老爷才生气……"以及四十二回劝黛玉别因看杂书"移了性情"。而黛玉虽然"心下暗伏"，但其话题却没有类似内容，相反却不止一次在话语或酒令中不经意漏出一些"失于检点"之言。二是宝钗有一些对长辈迁就乃至有巴结之嫌的话题，最明显的就是在王夫人前对金钏之死的一番议论。而曹雪芹除写黛玉进府时对长辈们礼数周到外，从不写她在长辈前有何讨好的表现。相反，正如贾母所说，宝黛"这两个不省事的小冤家，没有一天不叫我操心"。（二十九回）三是宝钗话题中有较多的博学成分。第七回她向周瑞家介绍她吃的冷香丸制法已见出消息，至四十五回她分析黛玉药方并建议她吃燕窝粥的一番话，

表明她对医药确有修养。二十二回她对禅宗历史掌故的介绍如果还不能说明学问有多么高深的话，那么四十二回她为惜春绘画开的用具单子和对如何画大观园的一番见解，表现出她对绘画艺术有相当的研究。相比之下，黛玉要少得多，只在四十八回教香菱写诗上，表现出她其实也相当博学。但曹雪芹设计的薛宝钗是个理智型少女，而林黛玉则是个情感型少女。因此，他没有在话语中给她更多的表现学问的机会，因为那会损害黛玉个性的基调。曹雪芹着重从才气上为黛玉的话语来与宝钗的博学相配。黛玉常常能即兴发挥，出口成章，妙趣横生。如四十二回她说刘姥姥是“母蝗虫”，叫那画题作《携蝗大嚼图》。四十二回宝钗为惜春绘画开工具单时，讲到要购生姜二斤，酱半斤，黛玉忽然插嘴：“铁锅一口，铁铲一个。”宝钗不解，黛玉笑道：“你要生姜和酱这些作料，我替你要铁锅来，好炒颜色吃的。”引得众人皆笑。黛玉反应迅速，妙语连珠，俏皮风趣，绘声绘色，表现出才华横溢，口齿伶俐。难怪宝钗说：“颦儿这促狭嘴，他用‘春秋’的法子，将市俗的粗话，撮其要，删其繁，再加润色比方出来，一句是一句。”

从话语数量和话语位置来看，当黛钗与众人同处一个话语场合中时，黛玉讲的话语一般都多于宝钗，而且常占据中心位置或比宝钗突出的地位。这一点曹雪芹让黛钗首次同场就表现出来，恐怕不是偶然的。这是第八回黛玉来梨香院看宝钗，适逢宝玉先来，薛姨妈就招待他们吃茶点与喝酒。在这二千字左右的篇幅中黛玉讲话十一次，宝钗仅四次。而且整个话语回合基本上是黛玉起着主导作用，是她首先引起的“来的不巧”的第一个话题。第二话题是关于喝酒的事，宝玉、薛姨妈、李嬷嬷、宝钗四人说话，两个老的讲得多些。第三个话题是黛玉借雪雁给她送手炉旁敲侧击，又是她引起并占据着话题中心位置。第四个话题是黛玉两次顶了李嬷嬷，正像这个婆子所言，“说出一句话来，比刀子还尖。”由于曹雪

芹为林黛玉安排了一个绛珠草修炼为人的前世和下凡还泪即还情的今生，因而黛玉与宝钗首次同台演出，便在话语多寡上显示出“情情”与“无情”的区别。黛玉作为一个情感型女性，自然容易对事物迅速作出情绪式反应，话必然就多。而宝钗作为一个理智型女性，话自然就少了。正处于恋爱之中的、情感型青年男女如果自己的心爱者在场，往往会情不自禁地多说话。三十一回史湘云来到贾母房内，黛钗等也在。正说着话宝玉来了。宝玉来前黛玉讲了一次，宝钗讲了三次，而且是她引起的关于湘云穿衣的话题。而宝玉进来后宝钗没有讲话（只在“众人听了都笑道”中占一份），而黛玉引起并主导着话题，讲了三次。四十九回众人在芦雪庵烤鹿肉吃，湘云刚来贾府，她本来就生性豪放，“极爱说话”，有男孩气，而且声称“若不是这鹿肉，今儿断不能作诗”，自然话多，讲了三次。黛玉体弱未吃，但她是诗人天性，集体场合素来嘴不让人，竟也讲了三次。宝钗却只有两次，明显地处于陪衬地位，听任黛湘二人主宰着这个热热闹闹的吃鹿肉话语回合。黛玉多话及在公众场合占据话语中心位置和主导话题现象，除其“情情”基因外，还和曹雪芹为她设计的“孤高自许，目下无尘”有关。因为这样性格者容易主动将自己摆在一个突出位置，习惯于以自己带动别人，或让别人跟随自己。黛玉的这种话语习惯和元春省亲时“安心今夜大展奇才，将众人压倒”的心理是完全一致的。从而也证明曹雪芹确实是从人物个性出发设计的话语习惯，而不是到了什么山才决定唱什么歌。

“口声”或曰“声口”的直接印象主要就是话语的情绪色彩，因为正是情绪决定着表达某个特定意思的语区、语料、句型、句式的方向或选择。从话语的情绪色彩考察，曹雪芹明显地在突出黛玉说话时的情绪强烈和主体意识。在前引第八回黛玉所说的十一次话中，九次用了“我”，一次是“我们”、“咱们”。“我”的位

置十分突出，“我”怎么样，或别人对“我”怎么样，一下子将话题和议论注意力引向了自己。即使是四十五回对宝钗倾吐心曲时也连连用“何况于我”，“你如何比我”，“何苦叫他们咒我”，光是“嫌我”就好几个。与此构成鲜明对比的是，曹雪芹不仅让宝钗说话又少（四次）又短（一次五字，一次六字），而且只有一次出现“我”。看来曹雪芹是故意淡化薛宝钗话语中的主体色彩，以加强她随和宽容的性格特点。其中宝钗劝宝玉别喝冷酒那段最为典型：“宝兄弟，亏你每日家杂学旁收的，难道就不知道酒性最热，若热吃下去，发散的就快；若冷吃下去，便凝结在内，以五脏去暖他，岂不受害？从此还不快不要吃那冷的了。”七十字左右十个分句的一席话，竟然连一个“我”字都没有出现，而且轻易看不出“我”的痕迹。这样的表达方式更能显示出宝钗为人着想，不突出自己，“稳重和平”（二十二回）的品格。另一处说话就更值得寻味：“真真这个颦丫头的一张嘴，叫人恨又不是，喜欢又不是。”实际上是“使我”之意却不说“叫我”，而将感受对象扩大到众人，这样就淡化了“我”的承受面，不容易得罪人。

看来曹雪芹始终注意将黛玉话语保持强烈的情绪色彩，几乎在一切场合都让她在用词、语气语调上保持这个特点。黛玉当然是一个非常文静、语言高雅的贵族小姐，她不仅不会像赵姨娘以及一些婆子媳妇那么出口粗野，脏话连篇，也不会像王熙凤那样说话有时带点“泼皮破落户”的味道。但也许为了和宝钗对比更加鲜明，曹雪芹让黛玉说话的随意性较明显。不论说话或议论对象，用词择语上情绪性都很强，有时让她用些较为粗俗的词语。十九回黛玉正在床上歇午，宝玉进来看她，也要和她一起歪着，并说：“没有枕头，咱们在一个枕头上。”黛玉道：“放屁！外头不是枕头？拿一个来枕着。”二十三回读《西厢记》时宝玉开了个玩笑，黛玉怒指道：“你这该死的胡说！……”二十五回凤姐当众开她玩笑

说，“你既吃了我们家的茶，怎么还不给我们家作媳妇”，李纨说凤姐诙谐。黛玉道：“什么诙谐，不过是贫嘴贱舌讨人厌恶罢了。”为了突出黛玉的孤高任性，曹雪芹从话语动作和语气语调上加强她轻易不肯服输、认错，总要别人（主要是指宝玉）迁就她的特点。由于她与宝玉呕气口角，有些后悔，“但又无去就他之理”，紫鹃批评她“太浮躁了些”，“黛玉啐道：‘你倒来替人派我的不是，我怎么浮躁了？’”这时院外宝玉叫门，紫鹃说：“想必是来赔不是来了。”但黛玉道：“不许开门！”（三十回）更突出的是二十八回宝玉饭后来至贾母处看黛玉，其时黛玉正在里屋裁剪。宝玉主动和她说话，“黛玉并不理，只管裁他的。”有个丫头说再熨熨，“黛玉便把剪子一撂，说道：‘理他呢，过一会子就好了。’”后来宝钗也来了，夸黛玉越发能干了，黛玉又语义双关地奚落道：“这也不过是撒谎哄人罢了。”又说了一遍“理他呢……”为了强化黛玉的孤傲个性，曹雪芹在下面还以叙述语言两次写黛玉“不理”、“总不理”。其实饭前二人还在王夫人处说话玩笑，只因宝玉想让宝钗替他圆个玩笑谎，黛玉顿生醋意。曹雪芹连用两个“理他呢”和三个叙述性“不理”，活灵活现地将黛玉的任性和小性刻划了出来。

和黛玉说话尖利相比，曹雪芹使宝钗说话在用词、语气语调上体现“行为豁达，随分从时”，“罕言寡语，人谓藏愚；安分随时，自云守拙”的性格和言语基调。处处体现一种宽容、随和、高雅的风格。她虽然在心理活动中也有“奸淫狗盗……刁钻古怪……狗急跳墙”（二十七回）等词语，但是作为会产生影响的有声语言话语，她却非常慎重，没有什么严厉尖刻粗野之词。即使对于下人也不例外。二十回贾环输了几个小钱对莺儿要赖，宝钗说莺儿：“越大越没规矩，难道爷们还赖你？还不放下钱来呢！”由于莺儿满心委屈说了几句，贾环又不讲理，宝钗对莺儿“连忙断喝”，“又

骂莺儿"。但曹雪芹并未具体写怎么"喝"与"骂"，恐怕也只能到上面那几句的程度。宝钗虽然多次受到黛玉的奚落，也曾说"混帐话"被宝玉顶撞，但她不像黛玉那样立即反击，而是装作不知，或一笑了之。只有一次宝玉不慎说，别人将她比作杨贵妃，宝钗"不由的大怒"。但她很快便克制住自己，只是说："我倒像杨妃，只是没一个好哥哥好兄弟可以作得杨国忠的！"后来又借小丫头靛儿找扇，语带双关地说："你要仔细！我和你顽过、你再疑我。和你素日嬉皮笑脸的那些姑娘们跟前，你该问他们去。"（三十回）并没有太厉害愤怒的词语。更妙的是，曹雪芹为宝钗设计了一个假装不知《负荆请罪》戏名的小插曲来讽刺宝黛。而当二人被羞红，机锋被凤姐看破后，宝钗"见宝玉十分讨愧"，就不再没完没了，"一笑收住"。在这样"大怒"的情况下，曹雪芹始终掌握好人物话语分寸，使其说话无论如何曲直，都保持在人物个性基调的范围内，个性与话语就这样相互制约与促进。

从语言形式的角度考察，对语气语调影响最大的莫过于句式。黛玉与宝钗两个少女的"口声"是如此明显地不同，首要的原因就在于曹雪芹让他俩使用的句式有很大的区别。由于黛玉是情感型女性，主体意识强，因而曹雪芹让她常用感叹句、疑问句、反问句和否定句，以及话里有话的语意双关句等，从而使黛玉能经常表现出怀疑、悲哀、不满、讽刺、奚落等情绪。第八回黛钗首次正式同时登场，黛玉所说的十一句话几乎都是这类句型："嗳哟，我来的不巧了！""早知他来，我就不来了。""谁叫你送来的？难为他费心，那里就冷死了我！""别扫大家的兴！……""我为什么助他？……必定姨妈这里是外人，不当在这里也未可定。"袭人曾说晴雯说话"夹枪带棒"，其实晴雯只是偶一为之，黛玉则是经常枪棒连击。宝钗则多用陈述句，很少用表示情绪大起大落的感叹句与反问句。即使用反问句或否定句，也主要是关心对方而不

是发泄自己的不满。如第八回的“以内脏去暖他（冷酒），岂不受害？”因此读者如果将二人的话语都读出声来，就会感到黛玉所说的语气急促，节奏较快，语调变化大，情绪色彩浓烈，厉害、尖刻的成分较重。黛玉与宝玉单独在一起时，她的这种话语风格更为明显。而宝钗所说的则语气舒缓，节奏较慢，语调平和，情绪稳重，显得温柔、体贴、随和。

三、运用多种话语技巧和话语形式

话语在《红楼梦》中对表现多重题旨和多线结构，推动情节发展，塑造众多的艺术典型，都发挥了重大作用。话语本身也因精心营造而获得鲜活健壮的生命力，许多回合、段落和语句都成为具有独立欣赏价值，经得起反复咀嚼、经久回味乃至深入研究的艺术珍品。这些都和曹雪芹运用多种话语技巧和话语形式分不开。

《红楼梦》出场人物是如此之多，人物艺术生命对于话语的依赖是如此之大，因而曹雪芹必须着力写好同一场面中众多人物的不同话语个性。由于篇幅有限，人物出场却不讲话则显得冷落而无光彩，讲话多则篇幅总量不允许。因此曹雪芹尽可能写好人物每次讲话、每句话语。这些话语不仅彼此区别，还保持每人的一贯语言风格，这一风格对于有些人物来说不仅体现了性格特点，而且还和其命运有某种必然联系。

四十九回芦雪庵大吃鹿肉这场戏，从大家进园来此到吃毕连标点仅九百余字，其中叙述语言约占三分之一。除小丫头仆妇外出场并说话者多达十人，依次为：李纨、黛玉、李婶、宝玉、湘云、平儿、宝钗、探春、宝琴、凤姐。说话三次者为湘云、黛玉、李纨，两次者为宝钗，余皆一次，共讲话十七人次。话最多者不足百字，最少者仅三字，但多数人都写得绘声绘色，栩栩如生。李婶说话带有

一个新来的年长者的陌生而有礼貌的口气："怎么一个带玉的哥儿和那一个挂金麒麟的姐儿，那样干净清秀，又不少吃的，他两个在那里商议着要吃生肉呢……"李纨是同辈中年资最高又负有带领诸弟妹之责者，且这次诗社作东和选定芦雪庵都是她，因此说话中带有大嫂管教弟妹和怕出事担不了责任的口气："你们两个要吃生的，我送你们到老太太那里去。那怕吃一只生鹿，撑病了不与我相干。这么大雪，怪冷的，替我作祸呢。"王熙凤正忙着发放年例，本已派平儿回复不来诗社。听说这里众人大啖鹿肉，豪兴正浓，便立即赶来凑趣。她仅说一句十一字，却表现出她一贯的突出"我"这个主体中心地位的话语风格："吃这样好东西，也不告诉我！"而不是祈使式的"吃这样好东西，给我来点儿！"宝琴新来乍到，和大家还不熟悉，不大说话，湘云邀她吃时，她只说了三个字："怪脏的。"宝钗说了两次。一次体现了她一贯的对别人关心体贴："你（指宝琴）尝尝去，好吃的。你林姐姐弱，吃了不消化，不然他也爱吃。"因宝琴是其堂妹，所以话语简短，仿佛二人坐在一起，语气中有姐姐对妹妹指点的亲切味道。另一次则是对湘云所说非吃鹿肉不得好诗开玩笑："你回来若作的不好了，把那肉掏了出来，就把这雪压的芦苇子塞上些，以完此劫。"众姐妹中，湘云最敬服宝钗，这次来便长住她处，两人最好，所以很少与人开玩笑的宝钗才如此说。但和黛玉的话语一比，显出她即使玩笑话也比较稳重平和。黛玉的主体意识强——这一点小说中只有凤姐、晴雯、探春与她相象——突出"我"，话语多（这和她在诗词活动中所占份额多的心理是一致的），比较自信。一见湘云、宝玉尚未到，她便说："他两个……这会子一定算计那块鹿肉去了。"当听说二人商议吃生肉时，她又马上说："这可是云丫头闹的，我的卦再不错。"当众人割腥啖膻大嚼鹿肉时，黛玉笑道："那里找这一群花子去！罢了，罢了，今日芦雪庵遭劫，生生被云丫头作践

了。我为芦雪庵一大哭！”话语俏皮而似乎故作正经，因而显得顽皮活泼，读来仿佛还看见她丰富的表情和手势。黛玉虽未吃一口鹿肉，却因从头至尾的三次讲话，使她与诗社之东李纨和大吃鹿肉的发起人与主力史湘云，共同成为这次活动的中心人物。作为这场戏第一主角一贯“极爱说话的”（四十九回）史湘云，曹雪芹却故意安排她较晚才说话。前面已有五人说过共八次，从而表现出她忙于啖肉，无暇讲话，一嘴不能二用。直到李纨宣布客已来齐应该作诗了，“你们还吃不够？”湘云这才“一面吃、一面说道：‘我吃这个方爱吃酒，吃了酒才有诗，若不是这鹿肉，今儿断不能作诗。’”她见宝琴只看不吃，也不管宝琴才来大观园不久，张嘴便是：“傻子，过来尝尝。”后来听了黛玉的奚落，她立即反驳说：“你知道什么！‘是真名士自风流’，你们都是假清高，最可厌的。我们这会子腥膻大吃大嚼，回来却是锦心绣口。”湘云虽然说话较迟，却在短时间内连说三次，压倒众人，果然是“极爱说话的”。她反应灵敏，出口成章。肉、酒、诗的关系，真名士与假清高的对比，简直是手到擒来。语气活泼随便，不拘小节，确实是“英豪阔大宽宏量”，（五回）有一点男孩子的豪爽任侠潇洒之气。曹雪芹就这样精心设计每人每次每一句话语，做到一人有一人之“口声”，令读者闻其声如见其人。

人物长篇讲话除直接表达观点、叙述事件外，曹雪芹还多次采取话中话的形式来塑造人物。红玉“说奶奶”已经有这意思。不过由于五个“奶奶”中的四个都与情节无关，所以这段话中话主要还是表现了红玉的话语技巧，而未塑造别的人物。三十七回秋纹说赏衣就比较明显。这段话的起因是要找个盛东西的碟子，没找见却见到一对瓶子，于是秋纹想起日前宝玉见园中桂花盛开，折了两枝来插瓶之事。在这段连标点约五百字的话中，秋纹先转述了宝玉关于园中新开鲜花不敢自己先顽的话，然后又转述了贾母

见秋纹奉命送瓶花去"见人就说"的话："到底是宝玉孝顺我，连一枝花儿也想的到。别人还只抱怨我疼他。"另一瓶送给了王夫人，在场的凤姐直夸宝玉孝敬，又是怎样知好歹。秋纹这段话生动地表现了宝玉之孝，贾母、王夫人之喜和王熙凤之机灵能言。同时塑造了"没见世面"，（晴雯语）得了主子一些赏赐竟以为有"脸面"，是"彩头"，"是再想不到的福气"，奴性十足的秋纹自己的形象。转述的三人话语有两处是意思，一处是原话。这样转述比直接叙述与描写省却大量笔墨，可以将这一点文字更加集中到塑造人物上。如对王熙凤没有写她究竟具体说的什么话，因为这无关紧要。而是用"在旁边凑趣儿……有的没的说了两车话"，将王熙凤的为人、个性、口才、讨人喜欢的特点勾勒了出来。曹雪芹在这里采取话中话的写法，还不仅仅是为了节省篇幅，如果直接叙述折花、进花、赏衣，就不容易突出这场戏中的主角秋纹。而秋纹奴性则是用来反衬晴雯的"心比天高"，陪衬袭人的得宠和丫头们对她的揶揄以及袭人的宽厚心胸。一个四等小人物的一段话中竟那么耐人品味，令人不能不深为敬佩曹雪芹的精心设计。

四十八回平儿关于贾琏挨打的一段话中话，连标点不到六百字中竟使五个人物生色不少，实在难能可贵。首先是曹雪芹让平儿为自己添上了重重一笔。平儿很有涵养，心胸宽阔，颇能容人，轻易不发脾气。但这段话却是由平儿"咬牙"破口大骂开头："都是那贾雨村什么风村，半路途中那里来的饿不死的野杂种！认了不到十年，生了多少事出来！"由于平儿一向忠厚善良，所以这几句话对于评价贾雨村的为人和石呆子事件的可信性，具有很高的参考价值。由于《红楼梦》在年龄、时间方面有意无意的模糊，所以"不到十年"提供了一个重要的参照数。不过最有价值的还是平儿转述的石呆子、贾赦、贾琏三人的四次讲话。穷得连饭也没的吃的石呆子有二十把古扇，贾赦许他五百两银子，而且先兑银后给

扇。石呆子说："我饿死冻死，一千两银子一把我也不卖！""要扇子，先要我的命！"两句话总共才二十余字，却活脱地写出了这又是一块顽石，也和贾宝玉一样有些"呆"气。只是"呆"的内容不一，石呆子更多的是呆在骨气上。贾赦虽然只说了一句话，几个字："人家怎么弄了来？"但由于前面平儿对贾赦几次说话的意思已有转述，尤其是叙述了贾雨村徇私枉法，将石呆子抓走，将古扇作了官价送来。因此贾赦这句话便充分表现出他的残酷与无耻，而且显然是他指使贾雨村干的这件"没天理"之事。贾琏虽然也只说了一句："为这点子小事，弄得人坑家败业，也不算什么能为！"却有多方面作用。首先是与迫害石呆子之事摘开了。其次是语气中有明显的对贾雨村和对父亲强烈不满的情绪，而且怀疑他们沆瀣一气。因此他才被打。第三，也是最重要的一点是，这是曹雪芹在全书中给贾琏这个人物最为光彩的一笔。除极个别人外，曹雪芹总是尽可能写出这个人物人性、性格中的亮色，而不是绝对化、简单地将其写得一无是处，从而使人物变得内涵丰富，更加有味。由于事关人命，使人倾家荡产，所以曹雪芹在让平儿转述时采取引用原话以示准确可信。三人的四句原话，将石呆子宁愿冻死饿死也不卖扇子的"呆"气，贾赦阴谋得逞后的得意忘形，贾琏在父亲面前既不敢过分顶嘴，又忍不住流露出对二人的不满，生动地表现出来。通过话中话的形式，以最经济的手法将一个复杂过程与曲折情节交待清楚，并使人物形象获得更丰满的艺术生命。

通过人物评点来概括其他人物的性格特征，这是曹雪芹为了解决人物众多篇幅有限的矛盾并收拢结构常采用的一个好办法。此法也每每用来强化人物的话语风格特征，为读者设置一些必要的路标，以便使读者通过话语个性更好地把握众多的人物个性。宝玉的话语以"奇"独树一帜。他的见解奇特，或以为"呆"，或以为"疯"。其另一个特点是"痴"，乃痴情所致。痴与奇在呆上

相通。王熙凤被贾母和李纨戏称"泼皮破落户"，(三回、二十七回）她的话语可以"利"为标志。冷子兴说她言谈"爽利"，（二回）周瑞家的说她"要赌口齿，十个会说话的男人也说他不过"。(六回）李纨说她"诙谐"，但林黛玉说她"贫嘴贱舌"。（二十五回）薛姨妈说王熙凤讲起家中上下各人月例"倒像倒了核桃车子似的，只听他的帐也清楚，理也公道"。（三十六回）秋纹说她因宝玉给母亲送花"有的没的说了两车话"。（三十七回）总之，王熙凤反应机敏，说话利落，口若悬河，顷刻间可以长篇大论地说；有时言辞锋利，十分利（小说中"利、厉"相通）害。她的话有时比较粗俗，诸如"野牛肏的"、"蹄子"之类都常挂于嘴，确有"泼"味。曹雪芹喜欢也善于写场面，往往通过一个场面几百字千把字写活好几个人物。有时他又用此法来强化各人的不同话语风格，取得极好的效果。四十二回众人在稻香村商议惜春画园之事，千把字写了宝玉、黛玉、宝钗、李纨、湘云、惜春六人，着重表现了黛玉的话语风格、技巧和钗、纨对她及风姐话语的评论，颇足玩味。由于黛玉为刘姥姥取了个诨名"母蝗虫"引乐了众人，宝钗道："世上的话到了凤丫头嘴里也就尽了。幸而凤丫头不认得字，不大通，不过一概是市俗取笑。更有颦儿这促狭嘴，他用'春秋'的法子，将市俗的粗话，撮其要，删其繁，再加润色比方出来，一句是一句。这'母蝗虫'三字，把昨儿那些形景都现出来了。亏他想得倒也快。"宝钗这番话高度评价了凤、黛二人的话语水平，准确地概括了二人话语的特点，说得有书卷气，表现出宝钗的博学和善于迅速捕捉特征加以概括提炼的能力。所以众人听了都笑道："你这一注解，也就不在他两个以下。"接着在给惜春多少日子假的问题上，黛玉故作正经地连用五个"又要"将大家逗乐。宝钗笑道："……你们细想颦儿这几句话虽是淡的，回想却有滋味……"再次准确地道出了黛玉玩笑的幽默特征，表明宝钗有很

高的语言欣赏能力和另一路话语表现能力。曹雪芹就是这样，让人物在评点他人的过程中，完成自我塑造。当黛玉说画上应有草虫，李纨说“你又说不通的话了”。看来似乎写她反应较慢，其实主要是为了衬托黛玉的风趣机灵和宝钗的善于领会。而当黛玉顽皮地假装指责李纨没“带着我们作针线教道理……反招我们来大顽大笑”时，李纨笑道：“你们听他这刁话。他领着头儿闹，引着人笑了，倒赖我的不是。真真恨的我只保佑明儿你得一个利害婆婆，再得几个千刁万恶的大姑子小姑子，试试你那会子还这么刁不刁了。”一个“刁”字，将黛玉话语的机敏、风趣、顽皮都生动地概括出来了，而且也表现出她本人的宽厚随和。

在《红楼梦》的重要人物中评点他人话语涉及人数最多，水平最高的当推宝钗。她评点起来反应灵敏，用语精当，也不失风趣幽默。她说湘云和香菱谈起作诗来像个“话口袋子”，打趣道：“呆香菱之心苦，疯湘云之话多。”说湘云“到底嘴太直了”，都可谓一语中的。最生动可爱的是五十六回她评论平儿的一段话。由于凤姐有病，探春、李纨、宝钗奉命管理内务，叫了平儿来一同商议，平儿每次被问及都答得不卑不亢、滴水不漏。这时宝钗过来摸着她的脸笑道：“你张开嘴，我瞧瞧你的牙齿舌头是什么作的。从早起来到这会子，你说这些话，一套一个样子，也不奉承三姑娘，也没见你说奶奶才短想不到，也并没有三姑娘说一句，你就说一句是；横竖三姑娘一套话出，你就有一套话进去；总是三姑娘想得到的，你奶奶也想到了，只是必有个不可办的原故……他奶奶便不是和咱们好，听他这一番话，也必要自愧的变好了，不和也变和了。”曹雪芹为薛宝钗设计的这番话不只是高度评价了平儿的为人及话语技巧，而且还有暗中陪衬贾府第一能言者王熙凤的作用。因平儿本来说话“必定装蚊子哼哼”，经凤姐调教“才好些儿了”。（二十七回）平儿这次讲得令钗、探、纨三人都感到心服，除了他

已练就的话语水平外，还与她来前凤姐面授机宜有关。再者，宝钗的这段评点也再次显示出她高度的语言感受能力。她总是能见他人所未见，言他人虽见而不能言。而且以琅琅上口的话将经过抽象的道理，明白生动地道出，表现出她本人的高度的话语水平。人们评论宝钗时常因过于看重八回“罕言寡语”和五十五回凤姐说她“拿定了主意，‘不干己事不张口，一问摇头三不知’”两语而进入误区。八回是宝钗首次正式出场，其实她来荣府不久，人地两生，罕言寡语十分正常。和凤、黛、湘三个“话口袋子”相比，她的话是少，但与其他人比，她仍属正常范围。至于“不干己事”云云，因她客居姨家，有些事不便插嘴，本属人之常情，难以责怪。黛钗二人中，曹雪芹显然更喜欢黛玉，但只是“更”而已，他对宝钗的许多方面也是非常欣赏的。以往有些学者较多地从道德角度评判宝钗，而且囿于政治因素，难免偏颇。而曹雪芹却是从思想、人格、为人、性格、容貌、才华、能力、口才等许多方面来塑造每一个重要人物。我们也只有从这些方方面面出发才能全面评价人物及作者的态度。从这样一个视角出发，我们也许能对宝钗的话语风格和话语能力有比较全面的认识，也会更进一步理解作者的匠心。

大量警策性语言是《红楼梦》人物话语的一个重要成果。许多极具魅力的警句、格言使小说更加浓郁有味。“安富尊荣者尽多，运筹谋划者无一”；“外面的架子虽未甚倒，内囊却也尽上来了”；（二回）“一损皆损，一荣皆荣，扶持遮饰，俱有照应”；（四回）“机关算尽太聪明，反误了卿卿性命”；（五回）“大有大的难处”；（六回）“大族人家，若从外头杀来，一时是杀不死的，这是古人曾说的‘百足之虫，死而不僵’，必须先从家里自杀自灭起来，才能一败涂地！”（七十四回）这还不算曹雪芹大量引用的俗语、谚语、古人警语等。仅他自己创造的关于社会、家庭、人生、小说、绘画等多方面的警策性语言就不下数十处，以上所引不过是几处要者而已。

《红楼梦》的警语基本特点是出自人物话语，所以符合说话者的身份、修养、性格及当时环境，一人有一人“口声”，而不是叙述人所言，带有作家本人的明显标记。这些警语均为情节过程中画龙点睛之处。当言则言，应止即止，不贪多求雅，不卖弄才学。它们具有相当的哲理性，却决不是抽象枯燥的理论语言，而是活泼鲜亮的话语。即使有的语句今天读来书面语色彩似乎浓了一些，依然极易上口，绝无干瘪乏味之感。这些经过曹雪芹反复提炼的警语为话语主体顿时增色，成为人物生命的一部分，甚至是（如对门子）重要组成部分。我国古代诗词讲究诗眼、词眼，而警策性语言可以看作是话眼。一段较长的话若能有一个话眼成为点睛之笔，则不仅这段话增加了灵气，而且人物形象也颇添光彩。

结 束 语

开发《红楼梦》的艺术生产力

《红楼梦》作为一部百科全书式的伟大艺术巨著，对它进行的研究所造成的积极影响自然是多方面的。特别是最近十几年来彻底跳出主要从政治、历史、社会层面研究的圈子，全方位地去认识《红楼梦》，使其价值与影响力都大大扩展了。中国传统文化与《红楼梦》的关系，从伦理观、宗教观直到包括建筑园林文化、饮食文化在内的丰富文化内容，都受到了人们的广泛注意，取得了许多积极成果。《红楼梦》毕竟是一部小说，是伟大的语言艺术结晶。因此我认为不仅要继续深入研究曹雪芹在《红楼梦》中写了些什么，阐释得更准确、深刻，还应进一步研究他是怎么写的，为什么会形成这样的主题，这样的结构，这样的人物，这样的语言……。总之，不仅要把《红楼梦》作为审美对象来研究，还要将它作为艺术生产对象，开发其艺术生产力，为当代与后代的艺术创作服务。

当今一些作家也许正是过于重视小说的理性而忽略了诗情，因而使作品带有强烈的理念、思辩色彩。作品中无论是知识分子、干部还是平头百姓，都爱大发议论。孤立地看，有的议论相当精彩，不过多数比较平淡冗长。从作品整体观察，大发议论已经成为不少人物的一项基本活动和作家塑造形象的一个基本手段。他们的思维方式、表述形式乃至语言的句式结构、语汇成分都大体相近，缺乏特有的思维——言语方式，更缺乏一个卓越艺术典型应当具

有的元语言。这种元语言不仅能最集中地反映这一艺术典型的思想本质与性格基质，还能引发读者对这个艺术形象的联想。人们只要一想起“女儿是水作的骨肉，男人是泥作的骨肉……”等语，便知是贾宝玉，便会立即联想起他的种种表现与言论。他充满睿智的语言带有明显的“痴”劲，是“疯话”，也只有他贾宝玉才会说出这种话来，因而元语言也是独一无二不可重复的。而我们不少长篇小说的主要人物恰恰没有属于他一个人所独有的语言专利，没有这个人物的“商标”性语言。有些小说的议论确实达到相当的深度，但由于混杂了不少不顾时、空、对象条件的话，“放之四海而皆准”，于是个性消失在理论之中。

创作就是发现，欣赏也是发现。创作是作家对生活的发现，通过艺术手段将它提炼成作品中的艺术发现。而欣赏则是人们对艺术发现的再发现，其中还包含着将这种发现与自己对生活发现的比较。只有为读者创造尽可能多的发现因素，作品才能更有魅力。在单位文字总量中所包容的发现因素越多，作品浓度就越大，即发现率与浓度成正比。浓度越高，越富有诗情、充满诗意的作品，正是读者最能从中不断有所发现的作品。在这三种发现中，第一种即作家对生活的发现自然是越清晰越好。因为作家认识清晰才能在作品中表现得深刻和丰富。第三种即读者对作品所提供的艺术发现的再发现，也是清晰的，其形象可感，其情感可体验。但作为上述二者的中介，第二种即作家对生活发现通过艺术手段提炼后的艺术发现，却不宜太清晰，需要有一定程度的弗晰，即模糊性。因为艺术发现如果太清晰了，那么读者就用不着去再发现也没有什么可再发现的了。于是艺术就将失去读者的兴趣而陷入失恋之苦。

而当今有些作家对作品内容直接介入过多，似乎不亲自站出来向读者阐述自己的观点，便不足以使读者理解自己的创作动机、构思苦心和作品的深层内涵。他们常常抑制不住这种强烈欲望，

匆匆将本来好不容易才隐藏在人物个性、人际关系或场面情景、对话心理、细节中的含义，一一点明或诠释清楚，以免读者忽略了这些自己苦心经营之处。于是，读者在审美活动中大大减少甚至基本丧失了主动审美即再发现的余地，陷于被动审美的乏味境地。

新时期以来，随着长篇小说创作的发展，特别是在文化热的推动下，不少作家都已注意到长篇小说的文化审美特征，努力提高自己作品的文化学品位。但是有些长篇小说在场面、景物、历史背景等方面的描述中，常常给人以一种为文化而文化，硬贴上去，甚至是卖弄才学之感。读者不解，为什么这个人物在这种场合要讲这些关于文化的话，为什么叙事人在这里要介绍这么多文化知识。这种不顾情节、环境、身份、对象大谈而谈的文化，必定是语言缺乏个性色彩，内容缺乏情节逻辑的必要性与人物性格逻辑的必然性。因而虽然有时能提供一些认识价值，却很难从审美上唤起人们的情感体验需要、认同与共鸣。相反倒容易使读者产生排斥心理。如果将这种文化成分从情节链中剥离出来或删削大半，非但不会对情节发展与典型塑造构成负面影响，反而会使作品更加合理与简练。长篇小说的认识价值应当服务于审美价值，并通过审美来实现，单纯地追求认识价值就会变成掉书袋或卖弄才学。

当代小说创作繁荣和小说创作手法的革新是分不开的。不过我认为，任何新手法都应当为读者提供更广阔丰厚的审美享受服务，而不仅仅由于其特殊的“派性”而主要具有文学史价值而已。我国传统小说的许多技法，特别是《红楼梦》的创作经验，至今还研究得很不够。《红楼梦》的创作生产力作用还远未发挥出来。据说，一瓶一百年前酿造的法国葡萄酒价值数万美元，高于一般葡萄酒千百倍。贵州的茅台、绍兴的黄酒也都有窖藏若干年的规定，时间越长，其味越醇，越是名贵，所以绍兴黄酒俗称“老酒”。而我们有些长篇却是“急就章”。“短篇不过夜，中篇不过周，长篇

不过月”，也许只是某位年轻作家的一时狂言或戏言。但大概确实很少有人像曹雪芹那样甘于寂寞，耐于清贫，和着血泪“披阅十载，增删五次”。我想，一部作品如果能自己先“窖藏”几年，用挑剔的读者的眼光割“爱”几遍，或者也请二三诤友指手划脚一番，想必浓度定会大大提高，绝对价值也当有所增大，问世后当更经得起广大读者与批评家的审视和时间的磨洗。所以我以为学习《红楼梦》的创作技巧固然重要，但更重要的是学习曹雪芹的全身心奉献的严肃创作态度。

一九九三年十一月底

于北京语言学院三间屋

封面题字：冯其庸
责任编辑：沈悦苓

ISBN 7—5059—1290—1
Z·33　　定价：8.00元